

فنون تشكيلية

# سجل التجريد والتشخيص

في قراءة لمصطلح «الترانسفيكراسيون» عند رفيق الكامل



إيمان العلوي  
باحثة، تونس

هذا الحديث، كل التجارب التجريدية والحروفية والتشخيصية التي أسست لتاريخية الفنون التشكيلية في بلادنا والتي انتقل العديد من روادها إلى جوار ربهم. ولن نترك الفرصة تقوئنا لشتي ونشيد بالمجهود التضالي العارم الذي كرسوه عبر إبداعاتهم حتى يستنى لأجيال اليوم أن تتوق إلى غايات قصية ما كانت قادرة على تلمحها لو لم يقم السابقون بهتك المعتمات الفاصلة.

## في مفهوم «الترانسفيكيوراسيون» «transfiguration» عند رفيق الكامل:

إن تجربة رفيق الكامل (3) لجديرة بالذكر في هذا السياق لاعتبارها مرجعا أساسيا في رصد تاريخية التجريد في تونس ولارتباطها المباشر بحديثات الساحة التشكيلية الممتدة بين الستينات والتسعينات، خاصة وأن التوجهات التجريدية اليوم لم تعد متبناة لمشروع نقالي جامع بقدر ما صارت ذات توجه فردي.



صورة عدد:

غلاف كاتالوك معرض رفيق الكامل برواق الكمان الأزرق بسبسيدي أبو سعيد سنة 2010.

ولم يلبث رفيق الكامل أن دشّن بدايات هذا القرن الجديد بمعرض عنوانه «ترانسفيكيوراسيون 2000» (4) ليتبعه في نهاية العشرة الأولى بمعرض «ترانسفيكيوراسيون

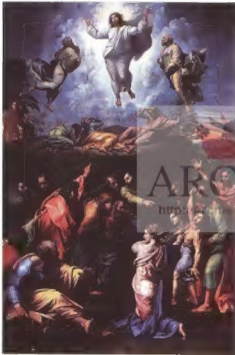
في سياق مساهمتنا للفنون التشكيلية التونسية بين الماضي والحاضر، كان لا بد لنا أن نتطرق، في خضم ما كان وما هو كائن اليوم، إلى المعرض الأخير لرفيق الكامل الذي لا زال يُراوح بين التجريد والتشخيص إيمانا منه بأن الفواصل بينهما غير واردة ويأن عين الرسام ويده تشمان وتعملان في ظل التدفقات الطاقية نفسها، مجردا كان أو مُشخصا. وليس من ضروب الجبالغة أن نحيل تاريخية الفعل التشكيلي عند الكامل إلى تناص مُنفذ ومُستقى بين كلا المفهومين. كما لا يُمكن عزك رفيق الكامل عن جيل كامل من الفنانين الذين اشتغلوا على التجريد وإشكالاته في أعمالهم التصويرية.

فمنذ سنة 1965 بدأت مدرسة الفنون الجميلة بتونس في إنتاج جيلها المنشق عن «أكاديمية منارة» (1) والذي كان مسكونا بالبحث عن خصوصية ثقافية تمكنه من التأسيس لهوية حضارية متجددة بمنأى عن كل الروى الاستشراقية والاقباسات التراثية البطحية. ونحن نعتقد بأن كل انسلاخ عن نمطية معينة هو، في حد ذاته، استمرارية تاريخية تروّج لبديل نظري وإنشائي يؤسس بدوره لايديولوجيات مولّدة ولنتيجة تشمل تطورها لتنميطات أخرى متوالية تتطلب عبر الزمن

ونذكر في هذا السياق بالمعنى الذي نخلصه من كلمة إيديولوجيا والذي لا يترادف ضرورة مع استعمالاتها السياسية والعقائدية والاجتماعية. إن مفهوم الايديولوجيا في حيز هذا الكلام هو صياغة لغوية لرؤية الفنان لعالمه و ترتبط ضرورة بجملة الحيات التاريخية والاجتماعية التي تجعل من ممارسته الفنية اليومية نمطا لحياته. هذه النمطية تؤسس في خروجها نحو الآخر وتواصلها معه لعضوية إيديولوجية تستوفي المعنى الغرامشي (2) للكلمة. فهي ترسي في مدها وجزرها أنماطا لغوية لا تفتأ تتسائل باستمرار عن ماهيتها وجدواها.

ويمكننا من هذا الموقع تنزيل العديد من تلك التجارب الفنية التي لا يزال البعض منها ممتدا إلى يومنا هذا والتي ما فتئت توشح المشهد الراهن للساحة التشكيلية التونسية. كما يمكن أن نستدعي، في سياق

الاسم. وفي ما يتعلق بالمعنى البيولوجي للكلمة، فإنه يُرادف قدرة الكائن الحي على تبديل مظهره كلياً واتخاذ شكل مغاير لما كان عليه. وأما المعنى الثاني الذي يُحيلنا على اللوحة، فهو مقترن بالتحول والتغير الذي طرأ على المسيح عند صعوده إلى العالم السماوي وذلك راجع إلى المعتقد المسيحي الذي يعتبر الـ«transfiguration» بمثابة مرحلة حياتية تلقى فيها المسيح تغييراً في مظهره الجسدي نظراً لطبيعته الإلهية.



صورة عدد3:

والفايل، "ترانسفيكراسيون"، زيت على الخشب،

405صم278صم، 1605،

متحف الفاتيكان.

ولعلنا قد نستقي من خلال هذين التعريفين، البيولوجي والديني، بعضاً من المعطيات التي ستساعدنا

2009(5) الذي يحمل نفس العنوان مع فارق السنوات الفاصلة (أنظر الصورة عدد2). بين هذا وذاك، ثمة استرجاع للتسميات وترادف في التسميات يجعلنا نقرُّ بأن ثنائية التجريد والتشخيص(6)، التي طالما تداول عليها النقاد في ما يخص تجربة الكامل، هي ثنائية واهية تُطعّم في كل مرة بما قيل وما يقال دون توثيقها أو إعلانها مُكافحةً نقدية.

ولعل اختيارات الرسام الرمزية لتواريخ العرض وتشبيهه بنفس التسمية هو رد نقدي جامع يُوجّهه الكامل لهذا المعيين عليه مراوحت «الماركتيالية» بين التجريد والتشخيص نزولاً عند رغبات البرجوازي التونسي، الذي يريد أن يصادف شيئاً من حاضره أو ماضيه في العمل الذي سيقتنيه، فيجد في لوحات الكامل الشخصية ضالته، أو لإرضاء ومراودة «حبيه الأول»(7)، التجريد، المُترعرع منذ نشأته في الأحضان الغربية والتي تفتح ذراعيها لكل من يتنهأ لغاية أو لأخرى(8).

في هذه المُراودة والمُراوغة بين الشكل وإماجت المُستعصبة أحياناً والمُنكشفة أحياناً أخرى، يرى الفنان مفهومًا مقتبساً من اللغة الفرنسية، يعرف بالـ«ترانسفيكراسيون» «Transfiguration» والذي تعسرت علينا ترجمته للعربية لسببين اثنين. يكمن الأول في كوننا لا نجد مصطلحاً عربياً يضبط المعنى المحدد للكلمة نظراً إلى أن مرجعياتها الأصلية غريبة مسيحية وهي تعني «التغيير في حياة المسيح». (أنظر الصورة عدد3) ويرجع السبب الثاني للتوظيف اللغوي لهذا المفهوم الذي يحتمل معنى مباشراً وآخر مجازياً مقترناً بالتجربة المعاشة (9) للفنان وبرؤاه الجمالية التي عادة ما تختلف والقراءات النقدية لأعماله.

فاخترنا حينذاك أن تبدأ بتفسير الإحالات اللغوية للكلمة عسى أن تتمكن من مقارنة مقاصد الفنان وأغراضه المُلتحفة في هذا العنوان بالذات. فأما المعنى الأول، فهو مقترن بمرجع بيولوجي وأما الثاني فهو مرتبط بلوحة للرسام رافائيل Raphael تحمل نفس

وللتأكيد على مرحلة التغيرات والتوجهات في تجربة الكامل، نستحضر قولاً للفنان أفادنا به في لقاء معه بورشته مرده الطبيعة الزئبقية للفعل التصويري: «إن رسوماتي تهرب مني كخط الأفق، كل مرة أحاول أن أمسك بها تتواري وتتعد لتجذني دائماً في حالة بحث عنها» (11). فكيف تتراعى لنا عضوية الإنشاء ومرحلة الانتقال لدى رفيق الكامل عبر التطرق إلى البعض من تمثياته الإبداعية؟

### دقاتر الكامل وصياغات الممكن:

يُعتبر التعامل اليومي لرفيق الكامل مع دقاتره المترصة والمُتَنانرة في فضاء ورشته خاصاً جداً. فهو لا يفتأ يسجل ما يخالجه من أفكار عبر رسومات خطية غنائية أو عبر تمزيق وتلصيق بقايا الأوراق والمطبوعات المُتَنانرة التي يعدها خصيصاً لهذا الغرض والتي عادة ما تكون نسخاً لرسوم قام بتكبيرها أو جزئيات من أعمال فنانين آخرين نخص بالذكر منهم بيكاسو الذي طالما تأثر به الرسّام. (صورة عدد4).

في بناء قراءتنا النقدية لهذا المفهوم عند الفنان بالرجوع إلى جملة من التفاصيل التاريخية والإنشائية التي قد ترسي بنا ربما في موانئ بعيدة عن مقاصد الفنان وقد تصادفها أحياناً مع بعض التباينات. والأهم من كل ذلك هو اعتبار القراءة النقدية فعلاً في حد ذاته يترادف وماهية الأثر الفني لكونه صياغة مبتكرة.

حينئذ، يُمكن أن تمدنا تعريفات هذا المصطلح بمعطيات مترابكة ومُتَوَازرة في التجربة التشكيلية لرفيق الكامل والتي تميزت، أولاً، بالبناءات العضوية للوحاته التجريدية والشخصية على حد السواء وثانياً، بمرحلة ممارسته التصويرية التي تتقدم بروية مُتَغَيِّرة في كل مرة في حياة تكويناتها ومركباتها.

ويترادف التفسير البيولوجي لكلمة transfiguration مع استطراد للنقاد على اللواتي يقول فيه: «... غير أن أشكاله تأخذ أحياناً في التذكير بعناصر واقع غير مكشوف مباشرة للرؤية شبيه بعالم الخلية الحية. ويُعتبر الفنان عن هذا الواقع البيولوجي في صيغة غالباً ما تكون أحادية اللون وبأسلوب خطي بارز» (10).



صورة عدد4:

صورة لأحد التمارين اليومية التي يقوم بها الكامل قصد التقاء مقترحات و سبل جديدة تولدها الصدفة.

في أعمال رفيق الكامل عبر اعتماده المكثف للرماديات الملونة التي تسمح في تركيبها وامتدادها بالغاء الفواصل الإنشائية بين بدايات الأثر ونهاياته، مُؤسِّسةً بذلك للحدث البصري المُتولد عن التباينات الضوئية التي تنشأ مع ما جاورها من لمسات مُشعة.

من هذا المنطلق يمكن اعتبار التمرين اليومي للتصليق في الدفاتر الخاصة بالفنان حلاً اقتصادياً للبدء يسمح له بتجاوز الصمت الرهيب الذي يعمُّ المساحة البيضاء للوحة أكثر من كونه نمطية إنشائية يركز عليها لاختزال المسافات الزمنية الفاصلة بين بدايات العمل ونهاياته(13).

### أقاصي التجريد في تجربة رفيق الكامل:

راوحت تجربة الرسام بين تجريد وتشخيص وكان يجمع بينهما نفس واحد بالرغم من اختلاف المشاهد المتكررة وتزورها، ولعلنا نجد أنفسنا أمام أعماله برواق الكمان الأزرق بسيدى أبو سعيد المدرج تحت عنوان «ترانسفيكسيون» 2009» بصدده النفاذ في جوهر هذه التجربة (14) المعقدة على مدى أربعين عاماً ونيف لما نلاحظه من بساطة في استعمال المواد الموظفة، ومن سلاسة في صياغة المفردات التي تنضدها. إن التصوير عند هذا الفنان، تجريدياً كان أو تشخيصياً، هو قبل كل شيء، وبكل بساطة، نمط عيش.

إلا أن بعض النقاد والباحثين يرون بأن المرواحة بين أسلوبين مختلفين في الكتابة التشكيلية يجعل أعمال رفيق الكامل معقدة إذ « ليس ثمة تعبير تشكيلي تجريدي في تونس أو لنقل خطاباً تشكيلياً مجرداً في فترة السبعينات والثمانينات وما تلاها في تونس مشحوناً بالغموض واللبس مثلما هو الحال بالنسبة لأعمال رفيق الكامل »(15). وهذا الرأي التقديري لا يتلام تماماً مع ما عاشه كزارين لهذا المعرض. فممكن «الغموض» لا علاقة له بالبعد السيميولوجي للأثر الذي ربما قد كان يقصده الباحث، بقدر ما هو قرين تراكب منسوج

يمثل هذا التمرين الاعتيادي تمثيلاً إنشائياً قائماً بذاته نظراً إلى كونه يسمح للفنان بمداعبة الصدفة واستفزاز اللامتنظر(12) الذي قد يفتح أمامه أبواب الممكن باعتباره صيرورة فنية لا متناهية. فالممارسة اليومية لهذا التمرين تسمح للكامل، في سياق بحثه عن اللوحة «الممكنة»، أن يدرج جانباً لعباً يوفّر له لذة بصرية وحسية هي عماد لعبته التشكيلية اليوم.

كما أن المرواحة بين شذرات أعمال بيكاسو مثلاً والمسارات الخطية المبتورة عن رسوم قديمة للفنان هي بمثابة اللقاء بين المساحة الملونة والمسار الخطي. حينذاك، تتحول هذه الممارسة إلى لعبة لغوية يصرف فيها الرسام الخط والمساحة الملونة وما يفصل بينهما من فراغات صغيرة داخل فضاء «ممكن» يقدو به نحو إنجاز اللوحة التي توجّه هذه البدايات البحثية في مسار جديد.

إن اللذة اللعنية التي يوفرها هذا التمرين اليومي قد تنقلب إثر تكبير المقترح على الحامل إلى صراع حقيقي يعيشه الفنان بنوع من التوتر نظراً إلى أن العمليات تختلف رغم توحدها البدايات. فتلك التحويلات المنطقية والمُكرّرة أصبحت عنواناً لبدايات جديدة تقحمه في حوارات مستحدثة مع حامله وألوانه بعيداً عن الفكرة الرائجة بأنه يكفي بتكبير الملصقات وطلائها لينشئ لوحته الأخيرة. وحتى وإن كان هذا التمثيل الإنشائي وارداً، فهو لا يقصي، بأي شكل، من الأشكال، تأصل المغامرة التشكيلية التي يخوضها رفيق الكامل وصدق مُقترحاتها لأن ما نراه من تراكب وشفافية وتواتر بناثي بين الشكل واللون والخلفية، في أعماله التجريدية والتشخيصية على حد السواء، مرّده التفاعل العضوي بين جسد الفنان وجسد اللوحة.

ويتمُّ هذا التفاعل الجسدي عبر جملة النظرات والحركات المنفصلة لمسافات زمنية متواترة، تارة يتنحى فيها الرسام عن لوحة ليترك مجالاً للنظرة الفاعلة وطورا يختلط معها لتتناغم لمساته وحركات يده مع ما قد سُجِّل سلفاً في ذاكرته البصرية. كما تتجلى لنا عضوية التكوين

وحتى تضفي على لوحات المعرض هذا النفس المُتجدد، حاولنا أن نتناول بالدراسة الإنشائية عمليين معروضين، عنوان الأول منهما «ترانسفيكراسيون باللطخة الحمراء». (أنظر الصورة عدد6). وعنوان الثاني المركب من ثلاثة أجزاء «ترانسفيكراسيون بالأزرق والباج I،II،III» (16). (أنظر الصورة عدد7). كما ستقوم، أثناء تحليلنا، بدراسة هذه الجدلية كانعكاسات مترادفة بين الشكل والخلفية في العمل الأول ثم كامتداد بينهما في العمل الثاني.

بحكمة بين الشكل والخلفية إلى درجة تتعسر فيها أحيانا التفرقة بينهما. وأثناء لحظة التلقي، يستوفي تداخلهما جل المعاني التي يريد الفنان إنتاجها عبر فعله التشكيلي.

ننزل حيثل ما ستقوم بتحليله من جدلية بين الشكل والخلفية، التي لعب عليها الفنان وتلاعب بها بإطناب في معرضه الأخير، في سياق قراءة قد تمدنا بمفاتيح جديدة لفهم هذه التجربة خارج كل السجلات القديمة والمترهلة.



صورة عدد 6:

العمل الأول «ترانسفيكراسيون باللطخة الحمراء»  
تقنية الأكرليك على القماش



صورة عدد 7:

العمل الثنائي، صورة فوتوغرافية لثلاث اللوحات الثلاث كما عُلفت في المعرض

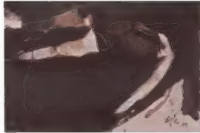
<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

المولدة لهذا الانقلاب الإدراكي والمُترامنة مع ما يعيشه الرسام من لحظات متأزمة أمام لوحته باعتباره المتلقي الأول لها. وترجم البحث عن مخرج لهذا التأزم عبر علاقات بصرية توالف بين البدايات والنهايات في الزمن الإنشائي لتتجلى لنا عند تلقي العمل. كما يمكننا أن نجد في هذه اللوحة بعض الإشارات التي تحيلنا إلى الأخذ والرد في بحث الفنان عن الهياة الأخيرة للشكل، فيتديق النظر في الجزئيات، يتبين أن اللون البني الذي غمر به رقيق الكامل خلفيته الأولى متدرج اللونيات، مما يجعلنا نستنتج بأن بلوغ درجة العتمة التي تكسحه كان تدريجيا.

ويرأى لنا كذلك، عبر هذه الجزئيات، بأن التقنية المستعملة هي تقنية الكلاسي «Glacis» (17) والتي تعتمد لتنضيد مساحات لونية ميعبة تحد تدريجيا من

انطلقت عملية بناء اللوحة الأولى من تلك اللطخة الحمراء التي نراها على الجانب الأيسر والتي تخفي وراءها البياض الناصع للحامل الذي يجعلنا نفكر في أن حدودها كان عرضيا وأن الفنان شرع في تهية حامله محافظا عليها كحدث بصري. حول هذه اللطخة الحمراء، تمتد مساحات مُمَيَّعة من الرمادي الملون لتعم الحامل وتُعرفه في شفاقة سرعان ما تنحصر في أشكال يحدها لون بني معتم. بين الخلفية الأولى وامتداد المساحة البنية، تبتثق أشكال وَشَّحت برماديات البدء لتسبح في فضاء مفتوح.

هذا الانقلاب الإدراكي بين البدايات والنهايات هو ما نعتُّه «بالتعكاس الشكل والخلفية» وهو ذاته المُحرك الداخلي للجندلية القائمة بينهما. غير أن اختيارنا لهذا العمل تحديدا كان مرده إبراز العلاقات الإنشائية



صورة عدد 8 :

## ثلاث جزئيات من العمل الأول الممنون "ترانسفيكراسيون باللطخة الحمراء"

الشكل المنطبق من خلفيته مردها البحث عن توازن بصري يراوح بين الملء والفراغ من ناحية وبين الحركة والسكون من ناحية أخرى. وهذا التمشي البنائي للعمل ليس مستحدثا. ففي حديثه عن معرض رفيق الكامل بدار الفنون بالقيدار سنة 2000، يوضح الباحث محفوظ الصالحي ذلك قائلا: «في هذه الفراغات المحدثة للشيء توجد حركية الجزئيات الشكلية كنقيض جوهري للموجود المرمي ككل، سالب و موجب في نفس الوقت. وهذا التوازن بين الفراغ والملء يجعلنا نركز أكثر على الشكل بكل انتياء. أما الفراغ من حوله فيبقى نوعا من الاستراحة المفيدة للعين لمواصلة المشوار التأملي للفضاء» (19). وحتى إذا كان هاجس رفيق الكامل في بث الحركة داخل الجزئيات الصغرى المكونة للوحة قديما، فإننا اليوم أمام عناصر جديدة مبتكرة تسمح للمشاهد بتحريك بصره على كامل فضاءها. ونحن نتحدث تحديدا عن تلك اللمسات الخطية واللونية الصغرى التي يمكن ملاحظتها أكثر في الجزئيات أعلاه والتي لا علاقة لها ببقية الألوان المستعملة. يقوم الرسام بخطها إثر نهاية العمل ليشد ناظر المشاهد الذي عادة ما يأسر بصره في زاوية تلميه عن الحركة الداخلية ككل. فالتنفيذ اللاحق لتلك

القيم الضوئية للون الأحادي. كما يقرم رفيق الكامل بتوظيف هذه القيم المتدرجة بطرق مختلفة، إذ تمكنه من استئصال أشكال داخل نفس المساحة الضوئية كما هو بارز في الجزئية الأولى، كما تيسر أيضا ولوج الشكل من خلفيته على نحو متواتر أو متواصل كما يتضح ذلك من خلال الجزئية الثانية والثالثة. (انظر الصورة عدد 8).

ويمكن لهذه الجزئيات الثلاث أن تفتح حول فكرة البحث عن التواصل البصري داخل نفس المسار Processus. فالرسم يتقدم بروية نحو الهياة النهائية التي سيضيفها على شكله الأخير والذي يتحدد بدوره عبر انسيابية جملة الأشكال في الفضاء (18). فيتغطى الخلفية الرمادية الأولى بقطعة من الورق وعبر إحاطتها بسائل بني اللون، يتمكن الرسام عبر تقنية «البوشوار» Pochoir من توليد الشكل من داخل الشكل ذاته من دون أن يخلق قطيعة بصرية مع الخلفية البنية الممتدة كما يتضح ذلك في الجزئية الأولى. ويتواصل هذا التلاعب البصري بطرق مختلفة حيث يشطر السائل البني مساحة الشكل في الجزئية الثانية ويوحد بينها وبين الخلفية في الجزئية الثالثة.

هذه الحركية التي يسعى الفنان إلى بثها داخل





I



II



III

صورة عدد 9 :

### اللوحات الثلاث للعمل الثاني مترافقة كما عرضت

وتطورها نوع من البساطة، العميقة، التي تعني بأصل الأشياء أكثر من تفاصيلها.

ولعل ذلك ما يدفعنا اليوم إلى دراسة هذا المعرض لرفيق الكامل وفق جدلية طالما اشتغل عليها الفنان في تجريبه أو تشخيصه من دون أن يتعرض إلى دراستها أي من النقاد أو الباحثين التونسيين الذين كتبوا عن مسيرة الكامل التشكيلية. فعبر بساطتها الحاذقة للتلاعب بين الشكل والخلفية تبلغ اليوم هذه التعبير أوجها في التجريد.

في معرض «ترانسفيكراسيون 2009» بالكمان الأزرق بسيدى أبو سعيد، أصبح رفيق الكامل يتلاعب بلونين، على أقصى حد، تتعدد فيهما اللوّنات بتعاقب المساحات اللوئية الشفافة. تتراكب هذه المساحات الواحدة فوق الأخرى تاركة المجال أحيانا لخلفية مميعة برمادي ملون ومكثفة أحيانا أخرى في عتمة اللون لتخلق بذلك فويرقات ضوئية للون الواحد.

وتباین هذه القيم الضوئية المختلفة بصريا مع لون آخر يجعل المشاهد في حيرة من أمره نظرا إلى أن

النبرات الصفراء لم يكن اعتباريا إذ يمكننا أن نلاحظ بأن اتجاهها يتبع نسقا تصاعديا يسير الحركة العامة للأشكال.

وبالرجوع إلى اللوحة الحمراء التي استهلكتنا بها تحليلنا لهذا العمل، يمكننا أن نفسر مراجعة الرسام للوحة على هذا النحو، عبر تلك الخطوط الصفراء، بافتعال حدث بصري يوازها، إذ تشد هذه اللوحة نظر المشاهد عبر تباينها الحراري مع بقية القيم الموجودة. ولكي يخفف الرسام من حدتها أثناء تلقي العمل، حاول أن يثب جملة من اللمسات اللونية المحتشمة التي لا تقلق التكوين بقدر ما تسهم في تحرير نظر المشاهد وحثه على الجولان البصري عبر كامل المساحة.

ولا يلبث كل فنان في مسار تطوره التشكيلي أن يراوح بين قديمه وجديده وأن يكون المستحدث من أفعاله مستندا إلى تمثيلات سابقة عهدها وحاول عبر مرادفها المتكررة مجاوزتها بطريقة طبيعية. فمسار الفنان متأثر دائما بمعطيات زمانية ومكانية تصقل رؤاه لتعطي به قدما في مسيرته التي عادة ما يصاحب نضجها



صورة عدد 10 :

ثلاث جزئيات من العمل الثاني السّمعون "ترانسفيكراسيون بالأزرق والباج. I, II, III"

تحضير خلفيته وبأن الأزرق نَصَد فوقه بالاعتماد على تقنية البوشوار التي تمرّس عليها الفنان لسنين طوال لتصبح لغة لُغِيّة تستهويه يقوم فيها بتصريف الخط والمساحة وما يفضل بينهما من فراغات صغيرة لتتصدر منها أشكال متفرعة ومتداخلة.

وهذا النوع من التفرع والتداخل عبر الفراغات الضيقة يبدو بارزاً خاصة في اللوحة III أين تنعكس العلاقات في توزيع الألوان. ( انظر الصورة عدد9).  
فبينما كان البيج في اللوحة I هو اللون المتسرب في مساحات الأزرق المضيء عبر تلك الفتحات والخطوط الناتجة عن استعمال تقنية البوشوار، تنقلب الآية في هذه اللوحة III لتسلل الزرقة في مساحات اللون الثاني. فهل قام الفنان هنا بتغطية كامل المساحة البيج ليتمكن من تمرير الأزرق فوقها أم أنه راوح بين الإخفاء والإظهار، معتمدا تارة على أوراقه المتناثرة وطورا على اللمسات السريعة لفرشاته الملونة؟

يبدو لنا بأن الرسام راوح بين التقنيتين في كلا

تصدع الألوان مع بعضها البعض بطمس كل الفوارق بين الشكل والخلفية ويجعله أمام مشهد تقترن فيه البدايات بالنهايات كما يبدو ذلك جليا في اللوحة الثانية، الثلاثية الأجزاء. ( تشير هنا إلى الصورة عدد7).  
فحين نرقب هذا العمل عن كثب، سرعان ما تتعسر علينا التفرقة بين الشكل والخلفية التي تلغى الحدود بينهما لأن توزيع الألوان بين الأزرق الضوئي والباج متقارب من حيث الكم ومن حيث الكيف، إذ لا وجود لتباينات كمية أو كيفية أو ضوئية تغلب لونا على الآخر. (انظر الصورة عدد10).

وفي سكون هذا التوازن البصري، تتألف الأشكال مع بعضها البعض عبر فراغات صغيرة تسمح بولوج لون داخل الآخر دون أن يختلطا كما تُبَيِّن ذلك الجزئية السادسة. فتارة يشطر الخط الرفيع امتداد المساحة وطورا تستقر أشكال متباينة اللون داخل تلك الزرقة المضيئة. حين ندقق النظر في هذه التفاصيل التراكمية، نفهم بأن البيج هو اللون الذي اعتمده الرسام في

الأسير والأيمن وتجده مشبهاً في الوسط. ويكتفي أن نلاحظ بصيرتنا على العمل الثالث أو الأول حتى نفهم بأن الفنان موغل في اقتصاده للمواد المستعملة من ناحية ومؤلف لملاقات عضوية بينها من ناحية أخرى.

وأساس هذه العلاقات العضوية والبنائية هي الشفافية الخالصة لكل لون ولكل كثافة لونية. فالمتعمّن في الجزئية السادسة يمكنه أن يستشف جملة هذه العلاقات بداية بالسائل اللوني المميع الذي يعم الخلفية البيضاء للحامل. (انظر الصورة عدد 10). ويرادح هذا السائل اللوني في رماديته القرمزية بين الشفافية المميعة والشفافية المعتنة نسبياً. وهذا التراوح بين كلا الشفافتين هو، لعمري، دليل واضح على التآلف العضوي بين السائل اللوني والحامل وحركات يد الرسام المتحررة من أي تكلف بصري خارج نطاق المعايضة للعمل التصويري.

إن القيمة الرمادية الداكنة نسبياً في «ترانسفيكرايسون I»، ترويضاً لوجين تعذب عليهما القيم المضببة لتتآلف وتتفاهل معهن غير أشكال مشعة تخترق الرمادي الملون بضائها. (انظر الصورة عدد 9). هذه الأشكال المضببة تؤسس لامتداد هو بمثابة الخط البصري الواصل والفاصل بين اللوحات والذي طالما اشتغل عليه الفنان عبر الانتقال المتواتر لريشته فوق الحوامل الثلاثة التي يراودها في نفس الوقت.

وتمتد تلك الأشكال المضببة في ماجاورها من قيم ضوئية مرادقة، فبين «ترانسفيكرايسون I» و«ترانسفيكرايسون II» يمتد جسر بصري أشبه بعض من الأشكال المبعثرة التي تخترق عتمة الرمادي الملون بضائها المحتلم إشعاعه عبر تلك الخطوط الداكنة التي تحدها. والأدلة كثيرة على مثل هذا النوع من التواتر الإنشائي. فعندما نندقق في تفاصيل الأعمال، يمكننا أن نلاحظ بسهولة أن نشأتها تراوحت بين تقارب وتباعد للحوامل الثلاثة في الزمن الإنشائي إذ يكفي أن نقرب الأعمال من بعضها البعض حتى نلاحظ هذا التواتر المولد لامتداد الأشكال في خليقاتها أو لامتداد الخلفيات في أشكالها.

المعلمين لغاية علق الانقلاب البصري. قالفنان يحث بين اللوحتين على تواتر الشكل والخلفية بطرق مختلفة حتى تختلط السيل أمام المشاهد وتصبغ التفوق بين بداية العمل ونهايته. هذا المود على البدء هو، بالذات، ما يميز المسار التشكيلي المتوجع في هذا المعرض والذي يحافظ فيه الفنان على بعض التفاصيل الأولى من بدايات العمل لتصبح أشكالاً في نهاياته وتقلب الألوان التي غمرت الخلفية الأولى لتحدد محميات réserves تتقلب بدورها إلى خلفيات والعكس بالعكس. وحينذاك يشكل هذا النوع من التواتر بين الشكل والخلفية الخصوصية الرئيسية لهذا المعرض وللمسار الذي انتهجه فيه رفيق الكامل.

وحتى يتجسّد الفنان في لميته البصرية، توجب عليه العمل على اللوحات الثلاث في نفس الوقت حتى يمدل بينها محدثاً المفارقة البصرية وما الصورة التي التفتتها في الرواق والتي تبرز الأعمال الثلاثة معلقة في نفس المستوى وعلى نفس الحائط إلا دليل قاطع على أن المشاهد هو المعنى بهذا التلاعب البصري عبر زمانية إدراكية للأشياء. ويعتبر الرسام، بطبيعة الحال، أول مستلقٍ للعبة.

في نص كتبه يوسف صديق كانتاحية لهذا المعرض برواق الكمان الأزرق، يتحدث الكاتب على لسان رفيق الكامل قائلاً: «تغامر يدي فوق اللوحة الممتدة والممتدة... يؤثر الضوء على المكان والأجساد والأشياء... فتاجني الأشكال والألوان عبر جرائنها والأثر في تقدمه، يكتب شبه استقلالية تخدعني عن طواعية، بلذّة» (20).

وستحاول أن تبلور الآن فكرة امتداد الشكل في الخلفية عبر قراءة الأعمال الثلاثة مترافقة الواحد تلو الآخر كما تم عرضها في الرواق. نلاحظ، منذ الوهلة الأولى، بأن ما يخلق علاقة بصرية مباشرة بين الأعمال الثلاثة هي الألوان المستعملة التي تراوحت بين الأزرق المضيء والبيج والرمادي المتسخ بما تبقى في فرشاة الرسام من ألوان مستعملة للتخضير الأولي لمعامله. ويتدرج هذا الرمادي في إضاءته قزاح مميحاً في المعلمين

ونتهى أخيراً يقول ليوسف صليّخ ختم به نصه الذي قدم لهذا المعرض وهو في كُتبه استيطان لحديث وجهه ديدرو إلى الرسام الكبير شاردان: «أوه شاردان، إن ما تسحقه على ملونك ليس أبيض أو أحمر أو أسود، إنه كنه الأشياء، إنه الهواء والضياء الذي تحمله على طرف فرشائك وتضعه فوق اللوحة» (22). وما استحضار هذه الاستمارة إلا تعبير عن نضج الرؤيا التي بلغها رفيق الكامل عبر المسألة المستديرة للغة التشكيلية والتي جردت في هذا المعرض من كل بذخ بصري وتعالّت عن أي معنى يجاوز لحظة الفعل.

وذلك يعنيه ممكن "التحدي" عند الفنان الذي اختار له اسم "الترانسفيكيبراسيون" بما هو تجاوز ملعّ لكل المكتسبات التقنية والذهنية والفنية التي يمكن له بلوغها خشيّة التوقف والجمود: خشيّة الموت. ولسائل أن يسأل الآن عن المشاريع القادمة التي يمكن أن يخوض فيها الفنان بعد أن أرحب كتابته إلى الدرجة الصفر.

\* صور المقال وفرتها الكاتبة

إن بساطة الطرح في هذا المعرض الأخير، من حيث التأثيرات البصرية والاقتصاد في المواد والألوان المستعملة، مثّلت نقلة نوعية بالمقارنة مع تمثيلات الفنان السابقة. وبفض النظر عن أي تكلف أو تأثير بصري يستهوي الناظر، أصبح رفيق الكامل يبحث عن اللوج في جوهر تجربته بعيداً عن كل الثنائيات كالتجريد والتشخيص أو التجريد داخل التشخيص نفسه أو غير ذلك من المسائل الشكلانية.

ولعلّ ذلك ما يعنيه رفيق الكامل بمصطلح «الترانسفيكيبراسيون» في معرضه الأخير بما هو تجاوز واختراق لحدود الأنا المبدعة بعد أن كان مرتبطاً في سنة 2000 بسقوط الحدود الفاصلة بين التجريد والتشخيص في معرضه بدار الفنون بالبلقيدير. وهنا ممكن التحدي بالنسبة إلى الفنان الذي يزنو دائماً إلى بلوغ ما وراء الممكن من آفاق إبداعية متاحة (21).

## المعرض والإحالات

(1) نضج هـا «مدرسة تونس» وأباعها وقد استعمل هذا التعبير من طرف زبير لصرم في كتابه «المفنون» «رفيق الكامل» والمثثور في تونس من دار سيراس سنة 1991

(2) يعرف الفكر الإيطالي غرامشي Gramsci الأيدولوجيا بكونها تصور للعالم يتطور ضمنياً في الفن والمفروق والاقتصاد وكل مظاهر الحياة الفردية والجماعية. ويفرق المفكر على هذا المستوى بين إيديولوجيا عسوية تدريجية «idéologie historiquement organique» وأخرى تمسّية عقلانية «idéologie arbitraire rationaliste» فاما الأولى، فإنها ضرورية لبعض الهياكل ولها شرعية سيكولوجية لأنها تساعد في تنظيم الإنسان وخلق المحالات التي يتحرك فيها والتي تكسبه وعيا بموقعه. أما الثانية، فإنها مقصودة ولا تسهم إلا في خلق حركات انفرادية وجدالية تعارض الحقيقة.

(3) كان رفيق الكامل من طلبة دفعة 1967 الذين سافروا إلى فرنسا في إطار الدراسات التكميلية والذين تأثروا حينما بالانفتاح على التجارب الفنية الحديثة والمعاصرة الغربية في بداية السبعينات، انتست جل أعمال التشكيليين التوسيين الشبان بالتجريد وساهمت ريادة العديد منهم إلى الدول الغربية في إلهام حسم التشكيلي ورواهم الجمالية، كما يعثر التجاؤهم إلى هذا النوع من التعبير بمثابة اللطبعة مع منهج «مدرسة تونس» التي أسست لروية فنية تتخنى بالتراث وخصائصه الفولكلورية المرتبطة بالأصالة التونسية. وقد مثلّ التجريد في تلك المرحلة التاريخية مغامرة فنية مرّضت هؤلاء الفنانين إلى التهميش وعدم تكرار الآخرين بتجاربههم. وبالرغم من

ذلك، فقد كانت هذه التجربة التجريدية بداية لتحرر الساحة التشكيلية التونسية من الصور الفلكلوري لكثرات بحيث أصبح الفنان قادراً على خلق أشكال تعبيرية تكشف على مكوناته وانفعالاته الخاصة فانتجة له أفاقاً جديدة لسادة مفهوم الهوية والانتماء خارج الخطاب السائد في تلك الفترة.

(4) معرض «ترانسفيكراسيون 2000» نظّمته وزارة الثقافة بدار الفنون بالبلقيدير بتونس سنة 2000.

(5) معرض «ترانسفيكراسيون 2000» نظّمه الرواق الخاص «الكمان الأزرق» بسيدي أبو سعيد في ديسمبر 2000.

(6) يمكن أن نقرأ مقال يوسف صديق الذي كتبه بالفرنسية في جريدة «La Presse» سنة 1976 والمؤشر يوم عرة ماي تحت عنوان «Le fatalisme de l'abstrait» حتى نفهم بأن صالة رفقي الكامل ليست ذات طابع شكلاي (formaliste) بقدر ما هي مرتبطة بعبية وجودية يتحقق عبرها الفنان كمدع وما يدعم أكثر فكرة المعنى المتعلق مباشرة بالمعيشة الفنية للأثر هو ما جاء على لسانه متحدداً عن تجربة التشخيص والمقوّل في مقال كيه حليل قوبعة مجلّة «الحياة الثقافية» عدلوه «أسعد الرواية ومدارات التجربة التشكيلية لدى الفنان رفقي الكامل»<sup>10</sup>، لفهم بالنسبة لي ليس الموضوع الثابت (سيدي أبو سعيد) بل المفهوم هو أن أعيش الموضوع داخلياً، العدد 108، أكتوبر 1999، ص 102

(7) هذه العبارة للأستاذ حبيب بيده.

(8) حاولنا في ما سبق تبيان الرواسب الأيديولوجية والمحاسبات الشخصية الصعبة التي ترسّخ لكل هذه النوع من الخطابات والذي يتصداه الكامل بصمت أقواله ووقع وشاته للادعاء والمد لأشعاره الإبداعي المرموع ذلك هو ممكن التحدي لدى الفنان الذي لا يلبث أن يعاوده في كل مرة بطرح مختلف

(9) في حوار خاص مع عبد الله، سأله عن المعنى بمصدر من هذا المفهوم فقال بأنه ما دفع لتفخذي لديه دون أن يوضح الأطراف بتصوره بصف و لا غايته فأجاب على عاتق كنهش تشكيكاً ما يقدم لهذا المفهوم من رواية نظر تاريخية وإشائية لإيطورية وجمالية مجسم

(10) علي اللواتي، الفن التشكيلي لغات تونس، نشر المركز الثقافي لأبي تونس 2001

(11) حوار مع الفنان بورشيه بالمعدودة في 14 جاني 2009 (غير الأهل بفرنسي بترجمة العربية بالمدقق)

(12) وجدت في ورشة الفنان أثناء زيارته بعضاً من الشلوات الورقية الممزقة والمتراصة على الحامل بدون تعيين سألته عن سبب ذلك فأجابنا «إن الترتيب بالنسبة لي لا يمكن أن تنتهي من الوهلة الأولى، إذ عادة ما أنزل لها وللمشي وقتاً كافياً في انتظار أن يصل طائر ما يعبر مسيرة الأشياء، فيمكن أن أعاد ورتشي مثلاً لأحد عبد عودتي الربيع داهمت مقترحي الأول مؤسسة لعلاقات جديدة بين الأشكال لم تكن في الحسبان» (بين الكامل، حوار خاص، 2009/01/18)

(13) تدعنا لهذه القول، فإن الفنان لا يكتب بالعمل على لوحة واحدة بل يشتغل على جملة من الجوانب في نفس المرواد إذ يها عن فترات رصة متعاقبة، إذ نجد أصلاً أعضاء سنة 2000 و مجرّة عن حوامل قديمة كان قد بدأ الاشتغال عليها سلفاً ثم هجرها ليراهم بعد مضي سنوات من السنين دون أن يؤثر ذلك على تفرد التعبير المشاء، لأن الفاعل واحد ورغم تعدد الأفعال وتصريفاتها الزمنية والمكانية

(14) ما يدعم أكثر هذا التوجه في قراءة أعمال المرفقي هو العنوان المختار الذي ورد استعماله منذ تسع سنوات في معرض «ترانسفيكراسيون 2000» بدار الفنون بالبلقيدير المظم من طرف وزارة الثقافة وإذنا سلمنا بأن هذا التواتر بين العاوين لا يمكن أن يكون محض الصدفة، يجب أن نمزج حينئذ بأن الفنان يصعد تتبع عيط رفقي عنواني، إذ أطرافه تقدم الرسم وصبغ الزرّية والحال الذي تجده حركته في طي بحث من المجهول هو التجريد بعبه والذي لا يقصد به فقط غياب الصورة للشخصية بل بالأحرى البحث في لغة التشكيلية والطرق المختلفة لتنظيمها.

(15) الفاعل من عامر، أطروحة الدكتوراه الموحدة في علوم وثقافات الفنون، «التجريد بتونس في السنين والسبعينات مبحث جمالي وتنفذي»، سنة 2004-2005، ص 360.

10) تعتمد لوحة «Transfiguration à la tache rouge» تقنية الأكريليك على القماش و مقاسها 114×51 سم بينما كُتِبَ العمل الثاني من ثلاثة أجزاء، أشهر بيصس التقنية وعود كالآتي: «Transfiguration bleu beige I, II, III».

11) نجد في معجم «الربوئي» روبرت 2001 و 2001 Le Petit Robert، التعريف الأمي لكلمة «كلاسي» «Classique» «هي طبقة رقيقة من الدهن المجمع، لراحة و شعرة كالسلور، يطلي بها الألوان الخاصة للتأليف بين اللوحيات و جعلها أكثر إشباعاً». (أنظر الأصل الفرنسي للترجمة العربية).

12) في مقال مجلة الحياة الثقافية عدد 146 سنة 2003 كتبه محفوظ السائي تحت عنوان «عجربة رفيق لكس» حذق للمعنى في رتق المراتب»، يوضح فيه بأن الحركة في لوحات رفيق الكامل تظل مترابطة وفق مبدأ السيالات (l'écoulement) الذي يتحدث عنه Gaumer، أحد منظري الحشنة Gestalt، و الذي يعتبره بمثابة اقتصاد بين الكبير مع الصغير من الأحجام: فالجوانبات المتحركة من الأحجام الكبيرة تحدث نوعاً من الأبداع و التسامح

13) «محفوظ السائي» «عجربة رفيق الكامل» حذق للمعنى في رتق المراتب»، مجلة الحياة الثقافية عدد 146، سنة 2003، ص 136.

14) يوسف صديق، «فن متعطل للحياة أو أسير الممضورة»، نص كاتالوك معرض «تونسيفيكير سيون 2009» برواق الكمان الأزرق بسيدي أبو سعيد، ص 3. (أنظر الأصل الفرنسي للترجمة العربية).

15) إن فكرة استعمال رفيق الكامل لهذه السرى عوضاً عن البنى تتلوح ضمن تصادم بين تكوين أكاديمي يكرس استحكام في الأداء، حذق لدى بحدده الرسم، كما و من كل الأساليب تصويرية وناقل الإنسانية التي تتبناها الفطيرة مع هذا النوع من لما سبب هذه الحكمة حثالة حشد بأعداد كبيرة، فيبيح «الأساسكي».

16) يوسف صديق، «فن متعطل للحياة أو أسير الممضورة»، نص كاتالوك معرض «تونسيفيكير سيون 2009» برواق الكمان الأزرق بسيدي أبو سعيد، ص 9. (أنظر الأصل الفرنسي للترجمة العربية).

## تصدُّع الهوية العربيّة الإسلاميّة في المجتمع التونسي

محمود النوازي / جامعي، تونس

### ■ مقدمة

الجماعية الوسبة أو الشخصية الجماعية التونسية. وتأتي مشروعية استعمال  
قسط اللغة العربية في دراسة الدين الإسلامي، في القطار التونسي بسبب  
العلاقة الوثيقة بين لغة الأصد والإسلام في المجتمعات العربية الإسلامية.  
أي أن القطين يؤثرون سلباً وإيجاباً في بعضهما البعض، كما سترى

### مفهوم الهوية الجماعية :

يرى المختصون في العلوم الاجتماعية الحديثة أن عاملَي اللغة والدين هما  
أكثر العوامل الثقافية المحددة للهوية الثقافية الجماعية للشعوب. وبالتالي  
(14 : 2002 Koivisto) فالهوية الجماعية للمجتمع التونسي هي هوية عربية  
إسلامية في الصميم، بمعنى أن كلا من اللغة العربية والدين الإسلامي هما  
العاملان المشتركان لدى الأغلبية الساحقة من مواطني المجتمع التونسي.  
ترى ورقة بحثنا أن الهوية العربية الإسلامية للشعب التونسي أصابها التصدع  
على مستويي اللغة والدين منذ مجيء الاستعمار الفرنسي.

### المسألة الدينية في المجتمع التونسي :

ليس من الموضوعية دراسة المسألة الدينية، في المجتمع التونسي بعد  
الاستقلال، دون الأخذ بعين الاعتبار الأثر الاستعماري اللغوي والثقافي  
الفرنسي الذي حملته وتحمله النخب السياسية والثقافية التونسية منذ العهد  
البورقيبي الأول للاستقلال في 1956.

### تطرح صفحات هذه

الورقة ظاهرة ما نسميه تصدع  
الهوية العربية الإسلامية في  
المجتمع التونسي بعد الاستقلال  
وبالتحديد في العهد البورقيبي  
على الخصوص. نتبنى مفهوم  
الهوية العربية الإسلامية لإلقاء  
الضوء ليس على حالة الإسلام  
فقط فسي تونس بعد رحيل  
المستعمر الفرنسي في 1956  
وإنما أيضاً على وضع اللغة  
العربية في البلاد التونسية.  
وبعبارة أخرى، فمنهجيتنا ترى  
أن اللغة العربية والدين الإسلامي  
هما قطبا منظومة الهوية

كلغة وطنية. ومن ثم، فالعلاقة وثيقة جدا بين اللغة العربية والإسلام عند مسلمي الوطن العربي حتى صارت كلمة مسلم في حالة بعض مجتمعات المغرب العربي تساوي كلمة عربي والعكس صحيح (مسلم = عربي، عربي = مسلم). وبعبارة أخرى، فقد عُرِّبَ لسان أغلبية سكان [ ما يُعرف اليوم بـ ] المنطقة العربية بعد أن اعتنقت الإسلام. وهكذا، نرى أن العلاقة عضوية بين اللغة العربية والإسلام لدى المسلمين العرب بحيث أن وضع كل منهما يؤثر في وضع الآخر سلبا أو إيجابا.

#### أثر الفرنسية على العربية والإسلام عند النخب :

يرجع تحيز معظم التونسيات والتونسين بعد الثورة وقبلها إلى الفرنسية على حساب العربية منذ رحيل الاستعمار الفرنسي إلى أن أصحاح القرار السياسي والمتفقين والجامعيين في هذا المجتمع التونسي هم مغررسو أو مزدوجو اللغة والثقافة، بحيث يغلب عليهم إتقنوا اللغة الفرنسية وثقافتها على اللغة العربية وثقافتها كل من رئيسين لموطنة والهوية التونسية. يشير هذا الواقع التونسي إلى أن الاستعمار اللغوي والثقافي الفرنسي أفسد/يُفسد علاقة هؤلاء باللغة العربية وثقافتها. فهم بذلك يختلفون عن بعض النخب القيادية في مجتمعات أخرى معاصرة كسبث فعلا رهان الحداثة وذلك بجعل لغاتها الوطنية وهوياتها الثقافية في صلب عملية التحديث كما هو الحال في اليابان وكوريا الجنوبية والصين ومقاطعة كيبك بكندا، وتركيا؛ بينما يتنادى كثير من النخب التونسية بنهش اللغة العربية والثقافة الإسلامية العربية في عملية التحديث. وبعبارة أخرى، يهيمن على تلك النخب الاغتراب اللغوي الثقافي الذي يضر علاقاتهم بهوية الشعب التونسي العربية الإسلامية. ولذا يجوز القول إن التأثير السلبي لتعلم الفرنسية لغة المستعمر، على اللغة العربية لدى تلك النخب انعكس بدوره سلبا على إسلام هؤلاء، نظرا للعلاقة الوطيدة بين اللغة العربية والدين الإسلامي عند المسلمين العرب؛ ومن ثم، عُرِفَت وتعرّف النخب

تري منهجيتنا في هذه الورقة أن دراسة المسألة الدينية في هذا المجتمع تتطلب النظر إليها من خلال ما نسميه «منظومة الهوية العربية الإسلامية للشعب التونسي» المكونة من قطبين رئيسيين : اللغة العربية والعقيدة الإسلامية، كما أشرنا سابقا. تأتي مشروعية هذه المنهجية من ثقل دور النخب التونسية السياسية والثقافية ذات التعليم الاستعماري الفرنسي/ الغربي لغة وفكرا في إدارة البلاد بعد رحيل الفرنسيين، الأمر الذي أدى إلى بروز مشاكل لدى معظم تلك النخب لا مع الدين الإسلامي فقط وإنما أيضا مع اللغة العربية. وبعبارة أخرى، يصح القول بأن النخب التونسية السياسية والفكرية صاحبة التعليم الفرنسي/ الغربي تشكو، منذ الفترة البربرقية، من أعراض مختلفة غير سليمة مع قطبي الهوية العربية الإسلامية للتونسيات والتونسين : اللغة العربية والإسلام (الذراوي 2002، 2006، 2013).

فلنبدا بما نطلق عليه ظاهرة التصدع اللغوي المتشعبة لدى جُل فئات الشعب التونسي بعد [الثورة/إلها]

#### مشروعية العامل اللغوي في البحث الديني :

قد يتساءل البعض عن مشروعية إثارة قضية اللغة العربية في بحث عن المسألة الدينية في المجتمع التونسي. وهو تساؤل مقبول بالنسبة إلى من درسوا، مثلا، المسيحية في المجتمعات الغربية. فالدين المسيحي هو عقيدة أغلبية تلك المجتمعات التي تحدث عشرات اللغات المختلفة؛ أي أن المسيحية انتشرت كدين دون أن يصاحبها نشر لغة الإنجيل.

وهذه هي نقطة الاختلاف الكبيرة التي يميز بها انتشار الإسلام في ما يسمى اليوم العالم العربي. فالدين الإسلامي دخل المجتمعات العربية كعقيدة كتابها الأول هو القرآن الكريم الناطق باللغة العربية. فاعتناق الإسلام من طرف معظم سكان ما سيُعرف لاحقا بالعالم العربي لم يشجعهم على تعلم لغة الضاد فقط وإنما على تبنيها



التونسية العلمانية/ الحداثية بأنها غير متحمسة لا للغة العربية ولا للإسلام

### التصدع اللغوي في المجتمع التونسي :

ولتشخيص معالم هذا التصدع اللغوي أنشأنا بعض المفاهيم لقياس هذا التصدع اللغوي في المجتمع التونسي بطريقة مجسمة شبه كمية تقتصر منها، هنا، على ذكر مفهومين هما: «الازدواجية اللغوية الأمازية» و«التعريب النفسي» فالازدواجية اللغوية الأمازية هي تلك التي تجعل التونسيات والتونسين قاصرين على الرد عن لغتهم الوطنية (العربية) وغير مبالين بها أثناء استعمالهم إيها في شؤونهم الشخصية، وفي ما بينهم، وفي أسرهم ومؤسساتهم بحيث تصبح عندهم في حالات عديدة لغة ثانية أو ثالثة ( اللوادي 2013). أما التعريب النفسي فهو أن تكون للتونسيات والتونسين علاقة حميمة مع اللغة العربية بحيث تكون لها المكانة الأولى في قلوبهم وعقولهم واستعمالهم، فيغارون عليها ويدافعون عنها بكل تعصب في الشؤون الخاصة والعامة. لكن الملاحظات الميدانية المتكررة للسلوكيات اللغوية التونسية قبل الويع العربي وبهذه تفيد انتشارا كبيرا للازدواجية اللغوية الأمازية وعبء شبه كامل للتعريب النفسي لدى أغلبية الأجيال التونسية منذ الاستقلال في 1956 (اللوادي 2013).

### معالم التصدع اللغوي لدى القمة والقاعدة :

يكفي هنا ذكر عشر سلوكيات لغوية تونسية لدى القمة والقاعدة قبل الثورة ويعلينا تشير كلها إلى الحضور القوي للاستعمار اللغوي الفرنسي المهيمن بمستوياته اللغوي والنفسي كما جاء تعريفهما في السطور السابقة :

1 - عُرف في العهد البورقيبي أن محاضرات اجتماعات الوزراء كانت تكتب بالفرنسية. كما يشهد مرافق الرئيس بورقيبة أنه يستعمل الفرنسية (لغة المستعمر) عوضا عن العربية في لقاءاته مع القادة الأمريكيين أو الألمان على سبيل المثال. أي تقع ترجمة كلام الرئيس بورقيبة إلى

محاطيه من الفرنسية وليس من اللغة العربية/ الوطنية إلى الإنكليزية أو الألمانية. ويكل تأكيد لا يقتصر هذا السلوك اللغوي الاستعماري على بورقيبة فقط، وإنما هذا الأخير هو مجرد رأس جبل الجليد للتحجب السياسية والثقافية التونسية والطبقات الاجتماعية العليا والمتوسطة خاصة في المجتمع التونسي المعاصر.

2 - خاطب الرئيس المنصف المرزوقي في قصر قرطاج في 2012. نظيره الإيطالي باللغة الفرنسية بدلا عن اللغة العربية / الوطنية.

3 - لقد صرح وزير التربية محمود المسعدي في المرحلة البورقيبية في مقابلة مع مجلة الحزب الحاكم (Dialogue) يومئذ بخصوص عدم تعريب التدريس باللغة العربية في المدارس التونسية قائلا : يجب تدريس التلاميذ التونسيين باللغة الفرنسية وتعليمهم اللغة العربية (بوقرة 1985 : 5).

4 - تتعامل جبل البنوك التونسية حتى يومنا هذا مع رباتها البنوكيات باللغة الفرنسية.

5 - تعرض اليوم كلمة «ماما» كلمة أمي عند أغلبية الأطفال التونسيين وكذلك يستعمل كثير من الجمهور التونسي عبارة «أنا» عوضا عن كلمة لا بأس التونسية.

6 - يكاد التونسيات والتونسين لا يستعملون إلا اللغة الفرنسية في الحديث عن أرقام الأشياء. وهذا ما يشهد به، مثلا، حديثهم عن شبكة المترو بالعاصمة.

7 - نظمت النساء الديمقراطيات لقاء في 2012/01/28 بيت الحكمة لتحدث فيه خاصة بعض النساء المثقفات في العلوم الإنسانية والاجتماعية عن وضع المرأة في المنطقة العربية الإسلامية. اختارت جميع المتحدثات اللغة الفرنسية لعرض مداخلتهن رغم أن الموضوع الرئيسي كان مكانة المرأة في القرآن والحديث ولدى الفقهاء.

8 - لا تكاد التونسيات تستعملن إلا اللغة الفرنسية في الحديث عن ألوان ومقاييس الملابس.

9- لا تكتب الأغلبية الساحقة من التونسيات والتونسيين الصكوك المصرفية/ الشيكات إلا باللغة الفرنسية.

10 - يلاحظ على الإذاعات والقنوات التلفزيونية العربية الوطنية التونسية بعد الثورة استعمالها للغة الفرنسية أكثر مما كان عليه الحال قبل 14/ 01/ 2011. من ذلك مثلا، أنَّ مديعة تونسية مقدمة للأخبار في الإذاعة الوطنية التي استعملت في شهر ماي 2013 كلمة (plutôt) عوضا عن الكلمة العربية (بل).

### التصدّع اللغوي تونسيا ومغاربيا :

إن ظاهرة التصدّع اللغوي في المجتمع التونسي هو جزء من وضع اللغة العربية في مجتمعات المغرب العربي. ولوصف الأمر بمؤشرات ميدانية تكفي يذكّر المثال التالي. لقد حضرنا ندوة حول «نموّ المدن المغاربية عبر العصور» نظمها المركز الأمريكي للدراسات المغاربية بتونس (CEMAT) يومي : 26/05/2005.

كانت أغلبية المشاركين من الجزائريين والمغاربة والتونسيين. إختار هؤلاء اللغة الفرنسية للقيام بمدخلاتهم ماعدا مشاركة مغربية واحدة اختارت اللغة العربية لإلقاء ورقتها. وقد أثار ذلك حيرة وصدمة واستهزاء بين زملائها وزميلاتها المغاربيين... علما أن المنظمين الأمريكيين للندوة وافقوا أن تلقى المشاركة المغربية ورقة بحثها باللغة العربية. يشير موقف أولئك الباحثين إلى مدى استمرار رواسب الاستعمار اللغوي الثقافي الفرنسي بين النخب الثقافية في مجتمعاتنا رغم مضيّ رده من الرس على اندحار الاستعمار. وهو تصدّع لغوي بين المعالم لدى النخب المثقفة في المجتمعات المغاربية.

كما تشير أدلة كثيرة من المجتمع التونسي ومن المجتمعات المغاربية أن معظم المثقفين الفاعلين لتعريب النضال -كما هو الحال في المثال أعلاه- نجدهم أيضا غير متحمسين للإسلام ناهيك عن الدفاع

عنه. وفي مقابل ذلك، فإن النخب الجزائرية العروبية (المعادية بالتعريب وصاحبة التعريب النصي) سلكت في بداية الاستقلال سياسات لصالح الإسلام فجعلت يوم الجمعة عطلة أسبوعية واتبعت منوالا في التنية يحقق روح العدالة في فلسفة الدين الإسلامي إذ تبنت النموذج الاشتراكي ذلك ما طبقته القيادة السياسية الجزائرية بقيادة الرئيس هواري بومدين. وهذا ما لم نتم به القيادة السياسية البروقية ولا التي جاءت بعدها لأن تكوينها اللغوي الثقافي الفرنسي - كما رأينا - لم يكن يسمح لها بذلك. وهكذا تتجلى مصادقية مقولتنا في هذه الورقة التي تؤكد على العلاقة العضوية بين اللغة العربية والإسلام في العالم العربي. أي أنها تقابا الهوية العربية الإسلامية اللذان يؤثران سلبا وإيجابا في بعضهما البعض.

### التصدّع الديني :

جاءت إفريقيا أيضا بتحقيق ما يمكن تحقيقه على مستوى التطوّر الجانبي الديني في الهوية التونسية. وبسببه التكوين اللغوي والثقافي الاستعماري للنخب السياسية والثقافية التي حكمت المجتمع التونسي بعد الاستقلال، اتخذت في البلاد التونسية سلسلة من القرارات التي ليست في صالح الإسلام. أذن بذلك بروقية وأشرف عليها ومارسها شخصيا على الملأ بمساعدة رجال ونساء نظامه : الحط من مكانة جامع الزيتونة والدعوة إلى إفطار رمضان وإلغاء نظام الخُبّس وإقصاء الزيتونيين ومن لهم ثقافة عربية إسلامية مشرقية من المشاركة في الحكم على أعلى مستوى هرم السلطة السياسية بعد الاستقلال. وقد مُنح الإسلاميون من النشاط السياسي في عهدي بوروقية وبن علي، وسُجنوا وتُكَل بالذين لم يهربوا من البلاد إلى المنفى. فيروقية وبن علي والنخب السياسية والثقافية في عهدهما لم يكونوا متحمسين لا للإسلام ولا للغة العربية (القطلين الرئيسيتين للهوية العربية الإسلامية للشعب التونسي). ووفقا لمؤشرات التصدّع اللغوي والديني المذكورة

سابقاً، يمكن القول بأننا أمام تصدع فعلي في قطبي هوية الشعب التونسي في عهدتي الجمهورية الأولى 1956 - 2011 .

وتعود هذه الأزمة في المقام الأول إلى الاحتلال الاستعماري الفرنسي الذي نشر لفته ومفاديس أفكاره خاصة بين النخب الثقافية والسياسية والعسكرية المدبرة لشؤون البلاد التونسية في العصر الحديث. كما شوّس التضييق حتى على الخريجين التونسيين من جامعات غربية في عملية انتدابهم في الجامعات التونسية إذا كانوا قد درسوا قبل ذلك في جامع الزيتونة أو في جامعات عربية مشرقية. أشرفت على كل ذلك، بالنيابة عن المستعمر، نخبٌ سياسية وثقافية تونسية ضعيفة الاحترام والعمل لصالح تمكين عرّى هوية الشعب التونسي (اللغة العربية والإسلام) كممثلين أماسيين ومركزيين لمفهوم الوطنية التونسية السلبية من وزير الآثار الاستعماري.

### التعامل المستنفر مع الإسلاميين في تونس والعالم العربي :

لم يسمح الحكّام العرب في المشرق وفي المغرب للإسلام السياسي بالحضور والمشاركة في حركة مسيرة الشعوب العربية. وبعبارة أخرى، فمعظم نظم الحكم العربية بعد الاستقلال تبنّت إقصاء الإسلاميين لا احتضانهم داخل مجتمعاتها .

إن تلك السلوكيات والسياسيات الحادّة للتمييز اللغوي الثقافي السلبّي ضدّ الإسلاميين تشير بقوة إلى أن النخب التونسية والعربية السياسية والعسكرية الحاكمة، وكذلك النخب المثقفة تشكو من تصدع في هويتها الإسلامية يجرمها من القدرة على التعامل بالعدالة والمساواة الكاملتين مع كل مواطنيها، رغم أنّ مبادئ الديمقراطية والإسلام ترفض مثل ذلك السلوك، وهم بذلك لا يشكون فقط من تصدع في تماسك هويتهم الإسلامية وإنما يصعب أيضاً الاطمئنان على قوة وصلابة

اعتقادهم في روح ومبادئ الديمقراطية الثابتة والأصيلة. وخلاصة القول إنّ تلك النخب التونسية والعربية تعاني من تصدع ثقافي مزودج بسبب موقفهم من الإسلاميين وممارستهم للديمقراطية. وهكذا تغيب، أمس واليوم عند معظم النخب السياسية والعسكرية والثقافية في مصر وتونس، الدعوة والترحيب بحكم الإسلام السياسي المستنير: أي المعتدل والمتبني بقوة لوسطية الإسلام والمرحب بممارسة الديمقراطية. ولعل حركة النهضة في تونس خير مثال للإسلام السياسي الرحب الآفاق والمفتوح على إيجابيات منظومة الحداثة. وبالرغم من ذلك، فإن تصدع قطب الإسلام عند هؤلاء في مصر وتونس ينفرهم حتى من الإسلام السياسي المعتدل والحداثي.

يمتدّ الفكر المصري الكبير عبد الوهاب المسيري عاصمًا لتصدع اللغوي الديني بأنه استعمار غربي يحطم البنية الثقافية (اللغة العربية والدين الإسلامي) للشعوب العربية التي وقع احتلالها. وينتج عن ذلك تفرغ الفكر من النخب الحاكمة واستيعابهم في الحضارة الغربية. ومن ثم، أصبحت غزوات الجيوش العسكرية الغربية غير ذات موضوع. وعوضاً عن ذلك، تبنت بالوكالة عنها جيوش أهل البلد من تلك النخب خلعاً للمستعمر وإعاقعة لتحرر الكامل من أخطار أنواع الاستعمار جميعاً (المسيري 2012 : 332 - 335).

تستجمل مقولتنا في هذه الورقة مع تحليل عالم الأشوبولوجيا الشهير كليفورد غيرتز لمجتمعات العالم الثالث في كتابه المعروف (تأويل الثقافات 2009). فهو يرى أن جميع التجمعات السكانية في «الدول الجديدة» تعيش حالة تمزق وتوتر بين شعورين أو تيارين كبيرين، هما الرغبة في المحافظة على مكونات الهوية الذاتية من جهة، والرغبة في بناء مجتمع حديث والاتخاطف الفاعل في المجتمع الدولي، من جهة ثانية. يدعو غيرتز إلى ما يسميها «الثورة التكاملية» التي تجمع بين التيارين بحيث لا يتحقق أحدهما على حساب الآخر. ويرى غيرتز أن دور المستعمر الغربي كبير في خلق الانقسامات في

تلك المجتمعات عن طريق نشر ثقافتها فيها، خاصة بين نخبها كما هو الحال اليوم في تونس ومصر.

### هوية المجتمع التونسي قيد التساؤل :

ما من شك أن مسألة هويات الشعوب أصبحت اليوم من معالم خطابات وسياسات عصر العولمة الثقافية على الخصوص. ولكن قضية الانتماء الهوياتي للمجتمع التونسي الحديث طرحت منذ بداية الاستقلال على القيادة السياسية التونسية الجديدة برئاسة الزعيم الحبيب بورقيبة. وبالطبع يشير هذا التساؤل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى قضية موقف النخب السياسية والثقافية من الهوية العربية الإسلامية. فمعروف عن بورقيبة اختلافاته السياسية مع العديد من القادة العرب وفي طلبهم الزعيم جمال عبد الناصر المنادي بقوة لصالح الهوية العربية لكل الشعوب العربية. وكان لذلك انعكاسات أدت إلى بعض الالتباس بالنسبة للانتماء الشفاف وغير المرتبك للهوية العربية الإسلامية للمجتمع التونسي. وتبنى هذا الموقف السياسي بعد الاستقلال بمسار النخب الفكرية التونسية (والناس وبعض النخب أيضا على دين ملوكهم كما يقال) التي تدعو إلى مشروعية العمل على إبراز الجوانب الفينيقية والقرطاجية في الانتماء الهوياتي للشعب التونسي. وتشابه هذه النخب الفكرية مع النخب السياسية في كود أن كلا منهما لا يرغب في إعطاء الأولوية للمعالم العربية الإسلامية في تشكيل الهوية التونسية، ناهيك عن تنكر البعض تنكرا كاملا من هذه النخب لكل ما هو عربي وإسلامي. ومن ثم، انتشر عند الخاصة والعامة شعار «عصر الحضارة التونسية يساوي 3000 سنة»، ويعني ذلك في المقام الأول عند الكثيرين من النخب أن هوية تونس العربية الإسلامية لا ينبغي أن تكون ذات أولوية.

### العوامل الحاسمة في تحديد الهوية الجماعية :

نريد أن نبين هنا وباختصار شديد بأن تصور تلك النخب لمحددات الهويات الجماعية للشعوب تصور

قاصر وخاطئ موضوعيا وعلميا. فبعض النخب في تونس، مثلا، تؤكد على أسبقية حضور الحضارة الفينيقية والقرطاجية في الأرض التونسية قبل مجيء العرب والمسلمين بحضارتهم إلى افريقية (تونس). وآثار الفينيقيين والقرطاجيين لا تزال ماثلة للعيان في أماكن مختلفة من القطر التونسي. وهذا أمر لا جدال في صحته تاريخيا وأثريا.

لكن السؤال المشروع بهذا الصدد هو : ما هي العوامل المحددة والحاسمة أكثر لهويات الشعوب والأمم : أي العوامل المادية (الآثار المعماري ونوع الطعام والشراب واللباس...) أو العوامل الرمزية الثقافية مثل اللغة والدين والفكر والأساطير... التي تحملها الحضارات البشرية عبر العصور ؟

يتجلى من التحليل الموضوعي لمسألة الهوية أن ما نسميه الرموز الثقافية هي الأكثر حسما في تحديد هويات الأفراد والجماعات والشعوب. والأمانة التاريخية على ذلك عديدة. فمكرة الهجرة من الجنوب إلى الشمال لا تكتسب المهاجرين من هويتهم الثقافية بمجرد أن يصلوا جغرافيا بالمجتمعات المستقبلية لهم ذات الخلفيات اللغوية والدينية/ الثقافية المختلفة عنهم. ومن ثم جاء مشكل الاندماج الثقافي للمهاجرين في قيم المجتمع المضيف في طبيعة مشاكل عولمة الهجرة في الماضي والحاضر وسيكون الأمر كذلك في المستقبل.

تتفوق عوامل اللغة والدين والثقافة... على العوامل الأخرى في تحديد هويات الأفراد والمجتمعات والشعوب بسبب ما تطلق عليه مركزية الرموز الثقافية في هوية الجنس البشري، ونعني بهذا أن الجنس البشري يتميز عن غيره من الأجناس الأخرى بطريقة فاصلة وحاسمة بما تصطلح عليه بالرموز الثقافية (اللغة المنطوقة والمكتوبة والفكر والمعرفة/ العلم والدين والأساطير والقوانين والقيم والأعراف الثقافية). أي أن الإنسان هو في المقام الأول كائن رموزي ثقافي بالطبع. وليرهنه على مصداقية هذه المقولة نقدم شرحا مختصرا بهذا الصدد.

## مركزية الرموز الثقافية في هوية الإنسان :

تؤكد مقولتنا هنا أن الإنسان كائن ثقافي بالطبع يستند هذا القول على ملاحظات رئيسية حول خمسة معالم ينفرد بها الجنس البشري عن غيره من الأجناس الحية الأخرى :

1 - يتصف النمو الجسمي لأفراد الجنس البشري ببطء شديد مقارنة بسرعة النمو الجسدي الذي نجده عند الحيوانات، على سبيل المثال .

2 - يتمتع أفراد الجنس البشري عموماً بأمد حياة (سن) أطول من عمر معظم الحيوانات .

3 - ينفرد الجنس البشري بلعب دور السيادة/المخلافية في هذا العالم دون منافسة حقيقية له من طرف باقي الأجناس الأخرى .

4 - يتميز الجنس البشري بطريقة فاصلة وحاسمة عن الأجناس الأخرى بمنظومة الرموز الثقافية المشار إليها سابقاً .

5 - يختص أفراد الجنس البشري بهوية مزدوجة تتكوّن من الجانب الجسدي، من ناحية، والجانب الرموزي الثقافي (المشار إليه أعلاه في 4)، من ناحية ثانية .

إن التساؤل المشروع الآن هو : هل من علاقة بين تلك المعالم الخمسة التي يميّز بها الإنسان ؟

أولاً : هناك علاقة مباشرة بين المعلمين 1 و2 . إذ أن النمو الجسمي البطيء عند أفراد الجنس البشري يؤدي بالضرورة إلى حاجتهم إلى معدل سن أطول يمكنهم من تحقيق مراحل النمو والنضج المختلفة والمتعددة المستويات . فالعلاقة بين الاثنين هي إذن علاقة سببية

ثانياً : أما الهوية المزدوجة التي يتصف بها الإنسان فإنها أيضاً ذات علاقة مباشرة بالعنصر الجسدي (المعلم 1) للإنسان، من جهة، والعنصر الرموزي الثقافي (المعلم 4)، من جهة أخرى .

ثالثاً : عند البحث عن علاقة سيادة الجنس البشري بالمعالم الأربعة الأخرى، فإن المعلمين 1 و2 لا يؤهلانه، على مستوى القوة العادية، لكسب رهان السيادة على بقية الأجناس الحية، إذ الإنسان أضعف جسدياً من العديد من الكائنات الأخرى . ومن ثمّ يمكن الاستنتاج بأن سيادة الجنس البشري ذات علاقة قوية ومباشرة بالمعلمين 5 و4 : الهوية المزدوجة والرموز الثقافية . والعنصر المشترك بين هذين المعلمين هو منظومة الرموز الثقافية . وهكذا يتجلى الدور المركزي والحاسم لمنظومة الرموز الثقافية في تمكين الإنسان وحده من السيادة في هذا العالم .

وأبداً : إن الرموز الثقافية تسمح أيضاً بتغيير المعلمين 1 و2، فالنمو الجسمي البطيء عند الإنسان يمكن إرجاعه إلى كون عملية النمو تشمل جميع الجوانب الجسميّة والجبهة الرموزيّة الثقافية . وهذا خلافاً للنمو الجسدي السريع عند الكائنات الأخرى بسبب فقدانها لمنظومة الرموز الثقافية بمعناها الشبي (الأسع والمعدّد) . وهكذا يتضح أن الرموز الثقافية تمثل العناصر الأساسية والحاسمة في تحديد هوية الإنسان على المستويين الفردي والجماعي لدى المجتمعات والشعوب .

## الهوية الفينيقية القرطاجنية في ميزان الرموز الثقافية :

عند الرجوع إلى فحص مدى مصداقية المنادين، في تونس، بتبني هوية فينيقية أو فينيقية قرطاجنية بدل الهوية العربية الإسلامية، فإننا نجد مثل تلك الدعوة ضعيفة الأسس في إطارنا الفكري للرموز الثقافية الذي شرحنا معالمه أعلاه . إذ يتباين، مثلاً، لغة/لغات ودين/ديانات القرطاجنيين والفينيقيين من الأرض التونسية بعد الفتحوات العربية الإسلامية على الخصوص، اندثرت منظومة الرموز الثقافية القرطاجنية والفينيقية وعوضتها بطريقة شبه كاملة منظومة الرموز الثقافية العربية الإسلامية منذ قرون عديدة بحيث أصبحت الشخصية

في كلمات المفكر هشام جعيط وفي أقسام متن هذه المقالة، فإننا نرى من المناسب اختتام هذه الورقة بإلقاء الأضواء على بعض إيجابيات العوامل الثقافية لصالح الجنس البشري.

فلو كان الأصل العرقي هو العامل الحاسم في تكوين هويات الشعوب لما كان ممكنا تكوين أمم وشعوب تتألف من خليط من السلالات والأعراق البشرية المتنوعة والمختلفة مثل الشعب التونسي أو الأمريكي أو الفرنسي. فرغم اختلاف الفئات المكونة لتلك الشعوب وغيرها في ألوان بشرتها وأنواع ألوان شعرها وفنص أو طول قاماتها، فإن أفرادها يعتبرون أنفسهم بطريقة عفوية وجماعية أنهم يتشمن إلى شعب واحد هو الشعب التونسي أو الأمريكي أو الفرنسي.

لقد وجد الباحثون في العلوم الاجتماعية الحديثة أن اشتراك الفئات البشرية في لغة واحدة ودين واحد يؤهلها لكي تنظر بالانتماء إلى هوية جماعية واحدة. فاندما العربية والهوية الإسلامي تماما كاللغة الانكليزية والدين المسيحي البروتستنتي واللغة الفرنسية والدين المسيحي الكاثوليكي هما العاملان المحددان على التوالي لهوية المجتمع التونسي فالمجتمع الأمريكي فالمجتمع الفرنسي وهكذا يتجلى أن الأرضية الصلبة لبناء الهويات الجماعية للمجاعات والمجتمعات والشعوب تكمن في الرموز الثقافية لتلك الشعوب وفي طليعتها رمزا اللغة والدين. ومن ثم، فمناذاة بعض التونسيين اليوم بالانتماء إلى هوية جماعية فينيقية أو قرطاجية فقدت أهم وموزها الثقافية (مثل اللغات الأديان) في المجتمع التونسي هي دعوة أساسها بكل بساطة الجهل بالمحددات المشكلة للهويات الجماعية عند الشعوب، كما أكد على ذلك الأستاذ جعيط وكما تبرزها بحوث ومقاهيم ونظريات العلوم الاجتماعية الحديثة.

وكما أكدنا سابقا على أن إنسانية الجنس البشري تتمثل في انفرادها بمنظومة الرموز الثقافية التي أمدته بمزاج عديدة مكنته من السيادة على بقية الأجناس الأخرى،

القاعدية Personnahté de Base التونسية منصهرة تماما في بوتقة الرموز الثقافية العربية الإسلامية. تتكسب هذا الانصهار الكبير في هذه الثقافة للمجتمع التونسي معالم كبيرة وصغيرة لا تكاد تحصى على مستويات السلوك الفردي والنظام المجتمعي والعقل الجماعي للتونسيين. وكمثال على مدى تجلّي التأثير الكبير للعقل الجماعي التونسي برموز الثقافة العربية ما روي في حادثة من الجنوب التونسي تبرز، من ناحية، مدى حضور الثقافة العربية في الحياة اليومية للتونسيين وغياب أو ذبول الثقافة القرطاجية الفينيقية، من ناحية ثانية. يحكي شاب من الجنوب التونسي بأن أمه عندما تغضب عليه وتريد توبيخه تصرخ قائلة: «أي متعترش (عتر) عليّ» ولم تقل لي أبدا «أي متحنبلش (حنبل) عليّ». يؤكد المفكر هشام جعيط الكامل على أن هوية الشعب التونسي هي هوية عربية إسلامية منذ الفتحوات العربية الإسلامية لإفريقية / تونس : لا ينبغي خداع النفس بالنسبة لإمكانية استمرار الحضارة الفينيقية والثقافة اللاتينية والآثار اليونانية على الأرض التونسية فالإسلام استطاع القضاء نهائيا على الكل إفريقية / تونس القرن الثامن كانت كما هي اليوم: أي بلد مسلم عربي». (بن حنيرة 2008 : 20). وهكذا يتضح أن المناذاة بشعار تاريخ 3000 سنة لتونس بعد الاستقلال من طرف النخب السياسية والثقافية منذ العهد البورقيبي تهدف إلى مس أو تكون انتماء الشعب التونسي إلى الهوية العربية الإسلامية كما أكد على ذلك الأستاذ هشام جعيط على نجاح الشعب التونسي في الانصهار الكامل في البوتقة الثقافية للغة العربية والدين الإسلامي التي جاء بها الفاتحون العرب والمسلمون.

## العوامل الثقافية في خدمة ميلاد هوية جماعية وحيّة :

ونظرا لأهمية العوامل الثقافية في فهم وتفسير حركية المجتمعات والأمم وتشكل هوياتها وفي طليعتها تشكل الهوية العربية الإسلامية للشعب التونسي كما جاء

والاختلافات اللغوية والعرقية التي يمكن أن توجد بينهم في المكان والزمان.

فوصف تصدع الهوية العربية الإسلامية للشعب التونسي في سطور هذه المقالة يمثل تشريحا لمشكلة ثقافية تمس القطبين الثقافيّين المكوّنين لمنظومة الهوية العربية الإسلامية : اللغة العربية والإسلام. لقد أوضحنا وأكدنا هنا أن الإنسان كائن ثقافي بالطبع بسبب تميزه بالرموز الثقافية عن غيره. ومن ثم، فالتصدع المطروح في هذه الورقة تصدع خطير لأنه يهاجم فيضعف قطبي الهوية العربية الإسلامية للمجتمع التونسي.

فإنها هي أيضا التي تعطيه القدرة على تجاوز الانتماءات المحدودة والضيقة بين بني البشر التي تفرضها عليهم أصولهم العرقية ولون بشرتهم وطول أو قصر قاماتهم. إن الرموز الثقافية لها نوع من العصا السحرية في قدرتها على إفساح الأفاق أمام الفئات والمجتمعات والشعوب ذات الأصول العرقية المختلفة وألوان البشرة المتنوعة لكي تتجاوز حدود الانتماءات الضيقة إلى انتماءات واسعة ووحدة تكاد تكون بلا حدود. أي أن الرموز الثقافية تسمح للناس أن يبلغوا غيرها أوح إنسانيتهم في التلاحم والتحالف والتآخي مع الآخرين، إذ تمنحهم قاشيرة حضراء لتجاوز حدود ومضايقات الفروق

## المصادر والمراجع

- س. حنيرة، صوفية (2002)، حنة وحنين : دراسة أدبية حول حنة محسن لأحداث وتصورات حول الحنة، بيروت، الأناش، عريبي.
  - بوقمرة، محمد هشام (2011)، بعضه مبعوث في تونس ( جزء 1)، تونس، سلسلة الدراسات الأدبية رقم 6.
  - الدودي، محمود (2012)، حنة آخر عتبة، مع مبعوثات لشدة في تونس العربي والعالم لثالث، تونس، الأطلسية للنشر.
  - الذوايدي، محمود (2000) : الوجه الآخر للمجتمع التونسي الحديث، تونس، تراثنا.
  - الذوايدي، محمود (2013) الازدواجية اللغوية الأمازية : أوتياك الهوية وتصدها في المغرب والمشرق، تونس، نبر الرمان.
  - غريتر، كليفور (2009) تأويل الثقافات، بيروت، المنظمة العربية للترجمة.
  - المسيري، عبد الوهاب (2012) الثقافة والمنهج (تقرير سوزان صرني) دمشق، دار الفكر.
- Kymko Peter (2002) Multiculturalism in A Global Society Oxford, Blackwell Publishing

# المثقف والسلطة والحراك الاجتماعي في الوطن العربي

محمد سعيدي/جامعي، الجزائر

سناقش إشكالية علاقة المثقف والسلطة داخل المجتمع بمختلف تجلياتها وصورها ضمن حركية التغيرات والتحولات الاجتماعية، والاقتصادية والسياسية التي يعيشها العالم العربي في هذا الربع الأول من هذا القرن أي انطوى الواحد والعشرين. إن هذه الإشكالية تبقى مهمة خاصة في هذه المرحلة التاريخية والاجتماعية والسياسية الصعبة، مرحلة النزال والأسئلة عن الذات و الدين والهوية والتاريخ والسلطة والديمقراطية وحرية التعبير والوحد في حضم الأزمات المختلفة وأثارها العميقة على المشروع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي العربي والعالمي.

إن قراءة واقع الثقافة السياسية العربية تكشف عن صدمة قوية وخطيرة في نفس الوقت، ولعل أهمها: هل توجد ثقافة سياسية؟ هل يوجد مثقفون سياسيون؟ هل هي أزمة ثقافة أم أزمة مثقفين؟ ما طبيعة علاقة المثقف بالمجتمع؟ هل يمكن الحديث عن مشروع اجتماعي وسياسي وثقافي عربي جديد؟ ما هي أسسه ومرجعياته العقائدية والفكرية والادبولوجية؟ ما هي أهدافه الدينية والدنيوية المادية والمعنوية؟

إن الأسئلة لا تنتهي من أجل محاوره هذا الإشكال الذي ظل مطروحا منذ القديم ولا يزال طرحه مستمرا، إشكالا في الزمن السياسي والثقافي والعقائدي العربي الحاضر.

إن هذه التساؤلات تطرح منذ البداية إشكالا مفهوماتيا معقدا، وأول ما ينبثق به من أجل التكفل المعرفي بهذه التساؤلات هو محاوره بعض

## ■ المثقف والسلطة

إن مسألة علاقة المثقف العربي والسلطة في خضم التطورات والأحداث التي يعرفها الوطن العربي تتجلى بصورة واضحة في قراءة شاملة للمسار الثقافي والاجتماعي والسياسي والادبولوجي لهذا المثقف نفسه. وذلك عبر عدد من التساؤلات حول هويته، وعقيدته، ووظيفته، ومسؤوليته، وآرائه، وتكوينه ومواقفه وعلاقاته المختلفة مع السلطة ومع الثقافة ومع المثقفين إقرانه ومع الشعب في نفس الوقت.



التعريفات والآراء من أجل تحديد المفاهيم المكونة  
لنوعان هذه الدراسة. المثقف والسلطة.

إن تحديد مصطلح المثقف مرتبط أصلاً بمصطلح  
الثقافة التي تعددت تعريفاتها واختلفت. وقد أحصاها  
بعض النقاد وعلماء الأنثروبولوجيا والإثنولوجيا  
وعلماء الاجتماع الثقافي إلى ما يزيد عن مائة وستين  
تعريفاً. إلى درجة أن خصها الباحث الاجتماعي دنيس  
كوش بكتاب مهم وأساسي في الدراسات الاجتماعية  
والموسوم: (مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية) (1).  
ونشير إلى أن كل تعريف من تعريفاتها العديدة  
والمتنوعة، خاضع لرؤية سياسية إيديولوجية واتجاه  
معرفي خاص، وأن قراءة سريعة لبعض منها، سمح لنا  
بانتقاء تعريف بسيط للمثقف يصفه فاعل فعل الثقافة،  
فهو منتجها وممارسها. فنقول إن المثقف هو إنسان  
على مستوى من العلم والمعرفة، يأمل في مستقبل  
أفضل لأمته وأبناء جنسه من الإنسانية جمعاء، وبالتالي  
يحمل دون هوية هموم مجتمعه، كما أنه يتميز بوعي  
ثابتة للأحداث والتطورات، وبمواقف مثالية وعارضة  
وواع تجاه القضايا السياسية، والاجتماعية والاقتصادية  
والثقافية. وقادر على التنبؤات التي يتحرك في ظلها  
وفي ظل مجتمعه حسب ما تمليه عليه عقيدته ووعيه  
وضميره ومسؤوليته الاجتماعية والثقافية والسياسية.  
ومن هذا المنطلق يبقى «المثقف أولاً قسمة اجتماعية  
للمعمل ناتجة عن تمايز وظيفي جعله ممكن النظام  
الاجتماعي المكلي. إنّه «مترابطة معرفية» تميز  
شريحة في المجتمع. وظيفية إضفاء للشرعية على  
السلطة السياسية وفي أن ممارسته وظيفية ثقافة لمجمل  
المجتمع...». المثقف يضيف الشرعية على نظام  
اجتماعي ويساهم في منحه الاستقرار، لكنه يستطيع  
أن يكون هداماً ونازعاً للاستقرار وأن يضع وثاقه في  
خدمة نظام جديد ويعبر على المستوى الإيديولوجي  
عن التشنجات التي تصيب النظام الاجتماعي» (2).  
فالمثقف قد يسخر علمه وثقافته خدمة لنظام جديد  
أو قوى سياسية محاكاة ومعارضة. وقد يؤهله مرقمه

الفكري والثقافي لأن يعبر عن المستوى الإيديولوجي  
والاجتماعي الكائن والممكن والمرتب بالتشنجات التي  
قد تصيب النظام الاجتماعي

وقد يمتاز المثقف بميزتين أساسيتين:

- الوعي الممكن، والذي يمكنه من رؤية المجتمع  
وما يدور في أحضانها من زاوية شاملة، وتحليل القضايا  
والمظاهر المادية والمعنوية والسلوكية على مستوى  
نظري.

- الدور الاجتماعي، الذي يمكن أن يلعبه،  
بالإضافة إلى القدرات والكفاءات الخاصة التي يضيفها  
عليه فكره واختصاصه.

أما علاقته بالسلطة، فقد تكشف عنها الطبيعة  
الدلالية التي تحملها- «الواو» - العاطفة، فإنها تكشف  
عن ثلاث مستويات من العلاقة:

1 - المثقف والسلطة: إن طبيعة هذه العلاقة هي  
علاقة تنبؤية، تكشف بنيتها الدلالية عن الرغبة الأساسية  
لانتهاج السلطة ووظيفتها خاص من أجل بناء مجتمع سليم  
ومتين، فمادها التفكير في المثقف والثقافة وتكوينهما  
وتأسيسهما وتدعيمهما أولاً، ثم السلطة والنظام الحاكم  
ثانياً، أي لا بد من التفكير في المشروع الثقافي قبل  
التفكير في المشروع السياسي السلطوي، فإن الثقافة  
الأصلية والأصيلية والسليمة تعطي نظاماً سياسياً سليماً.

2 - المثقف والسلطة: إن طبيعة هذه العلاقة هي  
علاقة اتصالية تقاربيه، أي أن المثقف مع السلطة.  
وبالتالي لا يتحرك إلا داخل فضاءها الثقافي والسياسي  
والاجتماعي، فهو مع السلطة وفي السلطة ومن السلطة  
وإلى السلطة، يتلون بألوانها ويتحدث بخطابها.  
«فهو مثقف يتشاكل مع الطبقة المسيطرة ظالمة أو  
مظلومة، فيعمل طيلة حياته لتبرير أفعالها، وهو غالباً ما  
يتكيف ويتلون حسب الظروف المحيطة، فهو مثقف،  
إما أن يكون خائفاً في داخله رغم طاروسيته الظاهرية، و  
إما أن يكون انتهازيا يتقلب على العليقة، إذا ما تعرضت  
للانهاية» (3).

3 - المثقف والسلطة : إن طبيعة هذه العلاقة ، هي علاقة انفصالية ، تضادية ، تناقضية ، أي أن المثقف يعيش بعيدا عن السلطة ، وفي أحيان كثيرة يعيش في صراع دائم ومستمر مع السلطة . فهو يعيش دوما وأبدا متحرّفا عليها لأسباب مختلفة من حيث الرؤية ومن حيث المنهجية ، ومن حيث طبيعة تسيير شؤون الشعب وشؤون الوطن ، ومن حيث المواقف الأيديولوجية إزاء القضايا الوطنية أو الدولية . ومهما يكن من أمر فإن الحديث عن المثقف (و) السلطة لا بد أن يتحمل العطف معنى المعية والصدية وما بينهما . إن الصورة التي يرسمها المثقف عن نفسه على أنه طرف تقيض للسلطة لا تثبت إلا في حدود وحالات قصوى : أغلبية أهل المعرفة - كما أشرنا - لا يمكن أن يكونوا إلا داخل سلط يولدون في مؤسساتها ويتعيشون منها ويموتون فيها . هم فكرا وإيديولوجيا في «ثقافة السلطة» ، يمارسون سلطة ثقافية ، مرونة الحركة داخل هذا الوضع تسع وتضيق حسب الشكل المؤسسي وباختلاف الأنظمة السياسية ، بعضها يؤدي إلى حالة ازدواج قد يقال عنها إنها خروج في السلطة أكثر مما هي خروج عن السلطة» (4).

أما مصطلح السلطة ، لغويا ، كما تنصص عليه اعت قواميس اللغة العربية القديمة منها أو الحديثة ، فهي من سلط وتسلط ، ومنها السلطان أي الحجة والبرهان والدليل . والتسلط هو التغليب والسيطرة ، وإطلاق العنف والفهر ، وتسلط السلطان على سلطته أي ملكها وتملكها وأصبح سيدها القوي وسلطانا عليها . فالسلطة من التسلط والتسلط ، أي الحكم والتسيير . والسلطة أنواع ، منها السلطة الدينية ، السلطة الاقتصادية ، السلطة السياسية والسلطة العسكرية وغيرها ، والمقصود من السلطة هو القيادة السياسية أو الجماعية التي تحكم البلاد وتشرف على تسييرها ، فهي مهمة وضرورية من أجل التنظيم الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والإداري ، وتنظيم العلاقات وهيكله الهيئات المختلفة ، وتنظيم الناس والعمل على تحقيق أهدافهم عن طريق الحوار والتشاور والتعاون والتفاهم والاحترام ، والقضاء

على الصراعات بكل أشكالها بين الأفراد والجماعات . فالسلطة تعتبر قوة لخدمة فكرة معينة ، قوية مخضصة لقيادة الجماعة من أجل تحقيق الصالح المشترك ، وإقناع الأفراد أبناء المجتمع الواحد التابعين والمؤيدين لها على الالتزام بالمواقف التي تحددها الدولة من أجل حفظ التوازن الاجتماعي والاقتصادي والأمني والسياسي . وبالتالي تحقيق الاستقرار داخل الجسد الاجتماعي . من هذا المنطلق تبقى مصداقية السلطة وفعاليتها تتمثل في تحقيق الخير للناس عامة والاهتمام بمصالحهم دون تمييز عنصري أو طبقي أو اجتماعي أو إيديولوجي أو عقائدي بين الأفراد الذين تحكمهم ، فهي التي تسهر على تنظيم أفعالهم وتصرفاتهم دون قمع أو قهر ، وبالتالي تعمل على تربيتهم تربية صالحة تقوم على احترام النظام واحترام النفس واحترام الآخر جميعا كان امتلاؤه الاجتماعي : غني أو فقير ... أو المعرفي : عالم أو جاهل ... أو الأيديولوجي من هذا التيار أو من ذاك ... أو التصيري أي تكلم هذه اللغة أو تلك ... وبالتالي فهي تسهر جامدة دون ملل أو كلل ، وحرص هائل من أجل كل ما فيه الخير والسعادة وكرامة المواطن ، وضمان العدالة والمساواة والحقوق القانونية والسياسية لكل الأفراد ، والذين هم بدورهم مطالبون باحترام القوانين والاجتهاد في العمل والتجاوب مع البرامج التنموية المختلفة التي تقررها هذه السلطة خدمة للبلاد والعباد .

ومما لا شك فيه ، أن أي مجتمع كيفما كانت اتجاهاته السياسية ومكوناته البشرية والطبيعية ، لا يمكن أن يعيش دون سلطة تقوده وتسهر على تنظيمه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي والأمني والقانوني . وفي غياب السلطة تسود الفوضى والتفكك والانحلال الخلقي والسياسي ، وتنتشر الفوضى بين الأفراد والجماعات والهيئات ، ويتوتر النظام والجو الاجتماعي ويغيب الاستقرار والأمن .

فإذا كانت السلطة في مفهومها الواسع والشامل هي التي تسهر على حماية الفرد والمجتمع ، وهي

التي تضمن نعيش الشريف والتزيه لأفرادها وتسهر على توجيههم توجيهها حسنا، مع ضمان لكل ذي حق حقه، وضمان واحترام الحريات وبالتالي تثقيفهم ثقافة أخلاقية ببناءة وسليمة. فإذا كانت هذه هي السلطة في أبعادها وفي أهدافها، ترى ما هي حالة السلطة في الوطن العربي، وما هي حالة وطبيعة علاقاتها بالمجتمع وبالمتقف بصورة عامة وشاملة؟

لقد حصرننا هذه الدراسة خاصة حول علاقة السلطة بالمتقفين أو علاقة المثقفين بالسلطة، لأنهم في اعتقادنا هم أقرب الناس إلى السلطة من نعمتها أو من نعمتها. كما أنهم أولى الناس بالمسؤولية الأخلاقية والسياسية والفكرية وذلك لمستواهم ولقدرة على فهم الواقع ومقاربات الأحداث. إن تركيزنا خاصة على شريحة المثقف له ما يبرره على المستوى الثقافي أولا ثم على المستوى الاجتماعي والسياسي والتاريخي، حيث أنه من النادر أن نثر، في داخل التبادلات الاجتماعية، على شخص أو فاعل أكثر اتهاماً من المثقف. حيث يراكم كل النعوت والتصنيفات، ومورست عليه كل أنواع الحصار والمنوعات، وتوفرت لديه كل الإمكانيات والوسائل، وخضع لكل أصناف الإغراءات، للدرجة جعلت من موقعه الاجتماعي موقعا يتميز بالمفارقة. فالمثقف في كل الأزمان والمجتمعات له وجود خصوصي داخل التقسيم الاجتماعي. فلما أن يكون مسخرطا في إرادة للقوة قابلا لها فيها، هو، إلغاء إرادته للقوة فيخضع عضوا ينطق بوموز هذه الإرادة. ولما أن يدخل في علاقات صراعية ضد الهيمنة من أجل تشدان الحرية والعدل والتغيير... إنه الكائن المعطوف عنه في حضرة السلطان، والمغضوب عليه حين يضع السلطة موضع سؤال (5).

إن قراءة ثنائية النص «المثقف/السلطة» في اسهامها وتناقضها تدو لنا مهمة وضرورية في هذه المرحلة الحاسمة من حياة الوطن العربي الذي يعيش حراكا عام وشاملا لم يسبق وأن عرفه بهذه الصورة وهذه الكثافة منذ أن تحرر من قبضة الاستعمار الغربي

في نهاية النصف الثاني من القرن العشرين. يميز الوطن العربي بمعضات عسير وشاق ومتعب ومتسارع، مرحلة اختلطت وامتزجت وتشوهت فيها المفاهيم وتلبدت فيها الساء بغيوم داكنة من الكذب والخيانة والتناق والانتهازية والفوضى والظلم والفساد والاستبداد والعنف في كل أشكاله وصوره. وهي المرحلة الزمنية الشاذة في التاريخ الاجتماعي والسياسي والعائلي العربي، حيث اختلط فيها الصالح بالطالح، والحلال بالحرام، والمقبول بالمفروض، والمحظور بالمسموح به، والعقل بالخرافة، والعلم بالجهل، والهامشي بالمركزي، والعرضي بالأساسي، والعجيد بالردى، والنظيف بالوسخ، والنظام بالفوضى، وطغيان الأناثية بكل أشكالها وألوانها، لا شيء إلا من أجل تحقيق الرغبة الشخصية والاستسلام المطلق للأناثية الحيوانية المفضلة المتوحشة والمتوجعة، والتي لا تترتب أبدا ولا تبالي من أجل تضحية بالجماعة وبالوطن من أجل نفسها وغرستها

لا يتكبد المتقف حقيقة لوجود أخلاق وثقافة سياسية في الوطن العربي والتي اكتسبها عبر مراحل تاريخه الطويل والعريق والحضاري المعيد البطولي، فهي موجودة في وهي وفي اللاوعي الفردي والجماعي العربي. وقد لا يتحرك الفرد العربي بل المجتمع العربي بصفة عامة إلا في رحابها وفي رحاب ما تبليه عليه وما اكتسب منها بطريقة شعورية أو لا شعورية من قيم مادية ومعنوية وسلوكية. غير أن الإشكال الذي ظل مطروحا يتصل في السؤال الجوهرى حول وجود أو عدم وجود مثقفين في مستوى هذه الثقافة أو ما يمكن أن نسميهم نخبة هذا الشعب أو الأنتلجاسيا. لقد وضعت كلمة مثقف أو النخبة المثقفة مرادفة لكلمة الأنتلجاسيا وهذا شائع ويكثر في العرف الفكري العربي حين حديثه عن موضوع الثقافة والمثقفين حيث كثيرا ما يستعمل مصطلح الأنتلجاسيا، غير أن الواقع التاريخي والثقافي والسياسي والأدبولوجي والاجتماعي الغربي الأوربي هو الذي احتضن ميلاد الكلمتين، فلقد

من المثقفين الذين لم يستسلموا لأهواء السلطة. بل ظلوا محافظين على نقاوة عقيدتهم وثقافتهم وعلى مبادئهم وآرائهم واتجاهاتهم التي لا تتماشى بالضرورة ونظام السلطة. وبصفة عامة، تحولت هذه النخبة من المثقفين إلى دكتواورين مستبدين. فلقد انقلبوا على أنفسهم وعلى مبادئهم وعملوا ضد المبادئ والشعارات والقيم التي كانوا ينادون بها. وهكذا يرفع المثقفون شعار الديمقراطية أو التعددية على صعيد المنطوق والخطاب، ولكنهم على صعيد الممارسة أبعد ما يكون عما يصرحون به. بل هم أعداء ما يصرحون، لأنهم يتعاملون مع المختلف والآخر بلغة الإقصاء، فيما المساواة تحتاج إلى إقناع لغة الاعتراف والمداولة. بهذا يثبت المثقفون بأنهم ضد الاختلاف وممارسة حرية الرأي، وبمكس ما يدعون (7).

إنَّ الفئة الثانية من المثقفين «الملتزمين» والذين هم في أحيان كثيرة موضوع إهانة وإشاعات مختلفة، فلقد اتهموا بتهامات مختلفة ومتناقضة لأنَّ «الاحتكار الأنثوي للخطبة يهيم المجتمع المدني بلا جدوى. كل محاولة قد تصدر عن هذا الأخير وتحدد لنفسها هدفا هو التحكم بالواقع وكشفه أو ممارسة خطاب نقدي ومستقل ذاتيا، يجري الخلط بينها وبين الفتنه واعتبارها تهديدا قاتلا للتوازنات الأساسية للمقاومة» (8).

في ظلِّ هذه الأزمة التي تخيط فيها الوطن العربي، فإن المثقف العربي لم يتحمل مسؤوليته، ولم يتم بدوره المسؤول والواعي، فلقد استسلم وسقط في شباك السلطة طامعا طامحا، ومتحولا بطريقة شعورية أو لاشعورية إلى رجل محارب لحرية التعبير وللحوار وللعلم وللثقافة وللфكر، وبالتالي أصبح مصدر تدمير للتفكير الحر والديمقراطي. ومن هذا المنطلق فإنه يصعب الحديث عن الثقافة والمثقف في مجتمع أصبح متفقه ممسوخا ومزيفا بحيث لم يترتب في بيع ضميره ووعيه بأبخص ثمن، حيث تحولت لديه المواقف الثقافية إلى ثقافة المواقف من أجل تبرير انتماء سلطوي مزيف. وقد يترجم هذا الموقف للنخبة المثقفة السلطوية مفارقة

فصل بينهما. فعلى الرغم من نقاط التشابه والتقارب المعرفي والوطني والأيديولوجي التي تجمعهما، فإنهما يظلان مختلفين عن بعضهما البعض، من حيث الأصول والفضاء الثقافي والأيديولوجي الذي شهد ولادة كل واحد منهما. فإذا كانت كلمة «مقفون» من وحي الثقافة الفرنسية، فإن كلمة «أنتلجاسيا» من وحي الثقافة الروسية. والكلمتان تستخدمان اليوم بطريقة شبه متداخلة في إشارة إلى رجال الفكر الذين يكرسون أنفسهم بطريقة شبه محددة وشبه واضحة للأعمال التي تتعلق بإحاضرتهم. فأحيانا نطلق عليهم اسم المثقفين، وأحيانا أخرى الأنتلجاسيا. والاسم الأول يعيدنا إلى التركيبة الفرنسية التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر، وبخاصة إلى ما يرتبط بقضية ديرفوس، وهي المناسبة التي شهدت ظهور هذه الكلمة. أما الكلمة الثانية فتجيب عن خلال اللغة الروسية (وعبر توسط الكلمة الفرنسية INTELLIGENT أو الألمانية INTELEGENZ) بل عبر الكلمة اللاتينية على الأرجح (INTELLIGENTIA) إلى تاريخ الإمبراطورية القيصرية «العثماني/العثماني» وبخاصة إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر (6).

إنَّ المشهد الثقافي العربي مشهد جريح وإن جرحه آتية من داخله أي من عناصره البنيوية المتفاعلة والمتفاعلة سلبا أو إيجابيا مع المسؤولية الوطنية ومع الوعي الثقافي والتاريخي ومع الدور الممكن للقيام به. فهو مشهد انقسم على نفسه ضمن تيارين متناقضين... تيار يمثل المثقفون تنكروا لانتماهم الفكرية الأصلية، والأصيلة ولثقافتهم ووطنهم وشعبهم، وبالتالي استسلموا للماديات المفرطة وخصصوا لسلطة المراكز، كما أن البعض من هذه الفئة تحولوا إلى يوليس أكثر بطشا وأكثر عنفا من السلطة في حقِّ زملائهم وفي حقِّ الوطن والمواطنين. وبالتالي انتقلوا إلى الدائرة السلطوية القاهرة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لم يترقب نشاطهم عند حدود الانسلاخ وتغيير الانتماء بل أكثر من هذا، لقد تحولوا إلى جهاز عسكري ويوليسي مارس أشد التعذيب والتفقد والتهميش والقتل والسجن على الفئة الثانية

عجبية وغريبة اتسمت بالتناقض والانتهازية والتغاق. فهم أول من تفاعل مع الأحداث على هذا الوجه أو ذاك، ليس فقط لأن الأحداث شكلت مادة دسمة للكتابة والتحليل والتحليل، بل لأنهم يتصرفون دوماً بوصفهم الأوصياء والوكلاء الحصريين على القيم العامة المتعلقة بالحقائق والعدالة والثورة والهوية والأمة... ولكن الكثيرين من المثقفين لا مصداقية لهم في ما يدعون أو يعلنون من المواقف... وهم إلى ذلك فقد فقدوا المصداقية والمشروعية والفاعلية منذ زمن طويل، سواء من حيث نماذجهم في فهم العالم أو من حيث برامجهم لتغيير الواقع» (9). وقد يعكس هذا المثقف بصدق صورة هذا الواقع المتشرد، يشغل به ومعه ولا يقوده، وذلك يعود لعدة أسباب يمكن أن نجعلها فيما يلي:

- شخصية المثقف من حيث البناء النفسي ومن حيث الانتماء الاجتماعي.
- مستواه المعرفي وطبيعة تكوينه السياسي والثقافي.
- وضعيته الاجتماعية والاقتصادية الجزئية.
- السلطة والنظام السياسي القائم
- الوسائل الثقافية المادية والمعنوية الضعيفة
- النظام الثقافي والتربوي المتبع.

إن المثقف كمعضو اجتماعي ينتمي إلى جماعة معينة خاضعة لنظام سياسي معين يسهر على اجتماعيتها وثقافتيتها، فلا تتحقق حركته ووجوديته إلا إذا كان النظام منسجماً وقائماً على أسس موضوعية منطقية مقبولة ومعقولة، غير أن النظام السياسي يكشف يوماً بعد يوم عن فوضويته وعن تخلفه في جميع الميادين. وهذا ما يؤثر سلباً على مسيرة المثقف وعلى سلامة فكره ومشروعه، وبالتالي يشل حركته وينعدم دوره الطلائعي الريادي في خدمة المجتمع. ومن ثمة فإن صيحاته الداعية إلى النهضة وإلى الإصلاح الاجتماعي والسياسي لم تكن مرفوقة بأي تجلبد في الفكر والثقافة، وبعبارة أخرى لقد كانت هذه الإصلاحات

تفتقد إلى المناخ الفكري الضروري لغرس جذورها في المجتمع وضمان نموها وتطورها» (10).

إن مثل هذه الأنظمة تسطو على المثقف وعلى ثقافته وعلى فكره وذلك بتبني وسيلتين أساسيتين: الرغبة والرهبة.

الرهبة: تتمثل في توفير السلطة كل المغامات والغنائم والمكاسب المادية والمعنوية للمثقف، شريطة أن يكون في خطها ويتجه اتجاهها ولا يرى إلا رؤيتها وبرؤيتها، وبالتالي تصبح علاقتها (مثقف/سلطة) علاقة الهداية المتبادلة كما يسميها الشاعر المغربي الكبير عبد اللطيف اللهيبي (11).

أي محاولة السلطة دمج المثقف في رحابها ومحاولة المثقف كسب الحكام ونيل رضاهم.

الرهبة: تتمثل في سلوك السلطة تجاه المثقف مستعملة السوط والاعتقال، والتعذيب، وتقييد حرية التعبير والفكر، وقمعها قمعاً شديداً بصور ومناهج متعددة ومتغيرة. ومن هذا المنطلق نتخذ أننا لا نستطيع أن نرى المثقف العربي بالصورة التي نشدها إذا لم يكن هناك مناخ ديمقراطي حقيقي يتيح الحرية الفكرية لعمل المثقف، و يعطيه كامل الصلاحية لاختيار ما يريد. فهذه الديمقراطية التي تنقص معظم الوطن العربي هي الشرط الوحيد الذي سيجعل المثقف الحقيقي يتميز عن المثقف المغشوش (12).

وإزاء هذه العلاقة المتناقضة صنف الأستاذ والشاعر الثوري المتمرد عبد اللطيف اللهيبي المثقفين ضمن ثلاثة أصناف وهي:

- 1 - المثقف الذي على قطعية مع السلطة لأسباب أدبياته إذا صح التعبير، لكن يبقى رغم كل شيء مفتتناً بهذه السلطة ويظل بصورة واعية أو غير واعية، يعتبرها قطب الاستناد، المكان المميز لكل إستراتيجية تغيير.
- 2 - المثقف المرتبط بالتكوينات السياسية المعارضة التي تعتبر نفسها مكملة لحركة التحرر الوطني.

3 - المثقف الذي على تقطيعه مع كل السلطات المشككة والذي يحاول أن يقوم بعمله كمثقف بشرف (13).

إن السلطة لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تعيش دون استغلال المثقف. فهي تحس إليه وعليه وتقربه إليها، وبالتالي تلجأ إليه لقضاء حاجاتها الإشهارية والدعائية، غير أن هذا الحنان وهذا الرضى لا يتعديان مستوى تحقيق الرغبة السلطوية وبالتالي ينتهيان بنهاية تحقيق السلطة هدفها وتحويل الرغبة إلى رمة، ويقصى المثقف من جديد كآلة استعملت لغرض معين ثم لم تعد صالحة، وبالتالي تلقى وترمى في المزيل الثقافية والتاريخية والاجتماعية بعد ما نفذ والتمتع استعمالها. لأن نموذج المثقف الذي هي في حاجة إليه من أجل إعادة إنتاج الإيديولوجية السائدة والقيم الرمزية لإضفاء الشرعية، لا ينبغي أن يتمتع بأكثر مما ينبغي من الخيال أو روح المبادرة. وهذا ناجم عن واقع أن الطبقات الحاكمة نظراً لطبيعتها، لا تمتلك مضموناً مجتمع يجعل من واجبها أن تلور إستراتيجية نوطنية للقناة وتزويد لها ببنى جديدة لا يسعها في فصل الآخرين ولا أن تنظم المؤقت في الميدان السياسي كما في الميادين الأخرى. وأن تبقى على التوازنات الأساسية بواسطة القمع بشكل أساسي (14). ومن هذا المنطلق يدخل المثقف من جديد في فضاء المنسيات والمهمشات. فالسلطة لم تر في المثقف وثقافته إلا أداة تقنية أو وسيلة مادية أو معنوية أو حتى سلوكية تستغله كصورة إشهارية تعزى بها عما تريد التعبير عنه، وذلك من أجل تدعيم بقائها واستمرار وجودها في ظل الأزمات. وقد يتغفن المثقف بطريقة واعية أو لا واعية بوضعيته المتناقضة، وأن إيداء الرأي ونقد السلطة من أكبر المحظورات، تنتهي بصاحبها إلى التعذيب أو السجن وفي أحيان كثيرة إلى القتل والاعتقال المجاني أو الهروب والهجرة نحو الدول الأوروبية أين يأمل المثقف دائماً في العيش الشريف وفي الممارسات الثقافية والفكرية والسياسية الحرة والديمقراطية. ومن هذا المنطلق، فإن السلطة

العربية تواجه كل الفئات المناهضة لها والمطالبة بالتغيير والإصلاح « بتهمه الأذهاب والعمالة والخروج على ولي الأمر، والعمل وفق أجندة خارجية شريرة ». و من خلال هذه الآليات والتكتيكات التي برعت النظم العربية في استخدامها تمكنت من قطع الطريق أمام أي دعوات إلى الإصلاح والصالح التهم بكل من يدعو إليها (15).

إن الدول الأوروبية الاستعمارية هي التي خلقت هذه الأنظمة السلطوية الدكتاتورية، دعمتها ولا زالت تدعّمها بالأسلحة من أجل نشر الفهر والقمع والتخلف ضد شعوبها وبالتالي إخضاعها للتبعية لها في جميع الميادين... إن هذه الأنظمة الدكتاتورية المتخلفة تكون إطارات ومثقفين ثم تصدّهم نحو الدول الأوروبية التي ترحب بهم وتستفيد من خدماتهم كأطر جاهزة ومتجدة وذلك بأبغض الألمان. فهذه الأنظمة الدكتاتورية تصدّر أبناءها المثقفين إلى الخارج، نفيًا أو هروبًا. إن المثقف في الوطن العربي شأنه شأن الموارد الطبيعية العربية، يهدرها المجتمع ولا يستثمر منها إلا الجزء الضئيل والفقير، أما المستفيد الأول والكبير فهي الدول الأوروبية الاستعمارية.

ونكّر، مهما تكن دكتاتورية هذه الأنظمة، فلا يمكن إنكار وجود مثقفين ملتزمين، هم مطالبون بعدم البقاء والوقوف عند حدود التصوير لهذا الواقع المرير والبكاء عليه وبالتالي متفعلين معه، بل هم مطالبون بأن يكونوا كما يقول المفكر الإيطالي كرامشي مثقفين عصبيين خلافاً للمثقفين التقليديين. فلا بد وأن يكونوا مثقفين محركين وموجهين، وذلك حسب ما يمليه عليهم وهيهم الفكري والسياسي والأخلاقي الوطني والإنساني، وفاعلين ومؤثرين فيه، وهذا لا يتأتى إلا بالمجابهة العقلية والروحية والحكيمة ومواجهة الصعاب بشجاعة وجرأة بالرغم من المعاناة والعذاب والتضحية والتي قد تؤدي أحياناً إلى الموت. ومن هذا المنطلق فإنه من واجب المثقفين أن يوحّدوا صفوفهم حول أشياء بسيطة وخطيرة في نفس الآن، وهي تفرقة الواقع الذي تطمح أجهزة الدولة والثقافات السائدة إلى

طমে . ومن ثم نغدر قوة المثقفين وأرصيتهم المشتركة متمثلة في النضال من أجل الاستقلالية المعرفية من كل السلط مهما كان نوعها ، لو داخل أحزابهم وانتماءاتهم التنظيمية والنفابية التي تريد أن تحوّلهم (16).

إنّ الديمقراطية التي يتنعم بنعمتها الكثيرون لم تكن وليدة الصدفة ولا هدية من السلطة للشعب ، بل هي ثمرة جهاد وانتفاضة وثورة وتضحية معتبرة ، ذهب على إثرها كثيرون من رجال ونساء وشيوخ وشباب وأطفال هذا الوطن . إن ما وقع ووقع الآن في الوطن العربي يخالف المبدأ التأسيسي للديموقراطية حيث أن رجل الفكر والثقافة ظل غالبا عن ساحة الصراعات والأحداث . بل انسلك من دوره الريادي ومن مسؤوليته العلمية والتاريخية تجاه نفسه وتجاه مجتمعه وتجاه عقيدة أبنائه جلدته ، فلقد ظل متفرجا وملاحظا من وراء النوافذ ومن أعلى شرفات الفيلات على ما يجري في الشارع ، وحتى ملاحظاته ظلت سطحية هامشية بعيدة عن الميدان وبعيدة عن الفوص في أهم الأحداث ، بل لقد ظلت بعيدة وضعيفة وغير لفتتة ، بل هي قليلة كثيرة اكتفتها الضبابية وسوء التقدير ومضلة من حيث القراءة والتحليل ، وبالتالي لا تؤهلها مكانتها وموقعها ورؤيتها إلى أن ترقى إلى مستوى الشهادة التاريخية . لقد تسم المثقف وراء عدة حواجز من أجل تبرير عدم مشاركته في الأحداث ، بل ذهب أبعد من ذلك وقرأ الأحداث قراءة سلطوية فتارة ينتعها بالشعب قام به أطفال (17) ، وتارة بالفوضى والانحراف مدعما من الخارج (18) . . . ولكنه لم يجرؤ على القول بأن ما حدث وسيحدث ، هو نتيجة سوء التسيير وسوء التنظيم وقهر وقسوة السلطة السياسية والاجتماعية التي قهرت الشعب ، وسلطت عليه كل أنواع الظلم الاجتماعي والتخلف الثقافي والفقير الاقتصادي ، والتغريب الفكري والمغالدي ، والجور والبطالة وأزمة السكن وكل ما قد يضمن للمواطن العربي شيئا من الكرامة والمزة وأن يعيش حياة الإنسان كإنسان ليس إلا . وقد كشف هذا الواقع أكثر من مرة وبصورة واضحة لا تحتمل الشك

ولا غبار عليها أنّ المواطن العربي لم تتحقق معد كل شروط وجوده ، ومنها وفي مقدمتها شروط حقوق المواطنة داخل الدولة القطرية نفسها . نحن نتحدث كثيرا عن الإنسان العربي ولكن قليلا ما نستعمل عبارة المواطن العربي ، ذلك أنّ مفهوم المواطن لم يدخل بعد قاموس لغتنا ، ولم يحتل بعد المكانة اللائقة به في تفكيرنا . إن فكرة المواطن المرتبطة بفكرة المواطنة وبالحقوق المدنية . . . الخ . كل ذلك غائب حتى عن حقل تفكيرنا (19) .

ومهما يكن من أمر ، فإن الشعب العربي مريض جدا ، كما أنّ مثقف هو الآخر يعاني من نفس المرض حسب طبيعتهما الخاص صاحب المعرفة الشاملة ، والشاهد على مسيرتهما التاريخية وعلى حالتها الاجتماعية والسياسية العسة والتي أصابتهما منذ زمن طوي . . . طيب اسمه التاريخ . . . وقد أمر على جناح السرعة بإدخالهما إلى غرفة إنعاش واحدة ، حيث يريد . . . عن سربين متقابلين . يستمعان إلى آيين بعضهما البعض . . . من حين إلى آخر يتبادلان النظر . . . بظنار إلى بعضهما البعض ، تارة نظرة غضب وسخط وعنف وحقد وكراهية ، وكأن كل واحد يريد أن يقول للآخر أنت سبب مرضي هذا ، وأنت سبب وجودي على هذه الحالة . أو إنك ساهمت وشاركت في مرضي ، أو إنك شاهد وتعرف جيدا هوية الذين أوصلوني إلى هذه الحالة ، وإنك لم تتحمل مسؤوليتك التاريخية ، وتفضح كل الذين كانوا سببا في هذه الحالة . . . ويتبادلان التهم فالمثقف يتهم الشعب بالجهل والامية والتخلف والشعب يتهم المثقف بالثكران والتسلق وفقدان الوطنية والمحسوبة . . . ثم يصابان بصمت رهيب ، ويكرران النظر إلى بعضهما البعض . وقد تغير المشهد ، وكأنهما يحسان بأن مرضهما واحد وإن اختلف التشخيص الطبي . وأن هذا المرض قد يكون بدون شك سببه واحدا أيضا . فينظران إلى بعضهما البعض نظرة تأسف وحسرة وأسى وألم وحزن . وكان بداية التقارب بين المريضين بدأت تتحقق ، فيواصلان النظر إلى بعضهما

البعض نظرة تفاعل وتناؤل وتماهم وتماطف وتعارف واعترااف ومعرفة على أن عليهما واحدة، وأن مرضهما واحد، وقد يظهر ذلك جلياً على اللوحة السريية لكل واحد منهما. لقد كتب الطبيب على لوحة المريض الأول المدعو الشعب: الظلم-الجوع-الفقر-البطالة-الأمراض-الانحراف-الجهل-الأمية-العنف-الارهاب-العراء-الانكالية-العجز-التسلط-الإهانة-الاحتقار-الاعتداء-السرقه... أي الأسباب وأنواع الأمراض التي يعاني منها. كما كتب على اللوحة السريية للمريض الثاني المثقف: الخيانة-التملق-النفاق-الذل-الطمع-اللامبالاة-الأناثية-الترجسية-الماديات-المناصب-المحسوبية-المحاباة...

ويوقع الطبيب-التاريخ-تشريحه للمريضين مستخلصاً أنهما أصيبا بدهاء واحد وجرثومة واحدة تسمى الاستبداد وديكتاتورية الأنظمة، وإن علاجها والقضاء عليها لا يد من دواء يسمى الثورة

**ثورة عامة وشاملة: ثورة في الأمة وفي المقاهيم وفي الرؤية وفي المناهج وفي المواقف وفي التربيّة وفي الثقافة وفي التعليم وفي الأخلاق بكل وهي ومسؤولية،** ثورة وطنية وشعبية عامة وشاملة يشارك فيها الشعب ومثقفوه دون تمييز طبقي أو فكري أو عقائدي أو اجتماعي أو اديولوجي أو اقتصادي، ثورة وطنية واحدة وموحدة. يقوم بها الشعب والمثقفون، ويستفيد من نتائجها الشعب والمثقفون الذين شاركوا فيها فعلاً وظلوا بجانب الشعب مقاومة ونضالاً وميداناً... فإن قدر واحتلوا المناصب بعد نجاح الثورة يقيضي الأمر طبيعياً ومستحقاً، لأن الثورة ثورتهم وأبدلاً لم يسرقوها ولم يغتصبوها كما يفعل عادة المثقفون الانتهازيون الذين يأتون في آخر لحظة ويحتلون المناصب والصدارة والمزايا. ثورة عامة وشاملة وصداقة وشجاعة، حيث أنه إذا كنا نتريخ في هذه المرحلة الشجاعة في التصدي والنظرة والموقف، فإن شجاعة مثل هذه لا تصدر إلا عن رجال شجعان، رجال يتمتعون بحد عال من التزاهة والجرأة والاستقلال والوعي والمسؤولية. ولذلك يزداد

دور المثقف أهمية وتأثيراً بمقدار تمتعه بهذه الصفات. فكاتب السلطة، أية سلطة، غير مؤهل للقيام بهذا الدور، لأن مهمته، لسبب أو لآخر، أن يبرر مواقف السلطة التي يتبعي إليها أو تستخدمه، فهو ليس نزيهاً أو مستقلاً بالقدر الكافي، وليس قادراً على تحمل المسؤولية، لأن موقفه «الثقافي» مستمد من السلطة ذاتها (20). لقد قامت الثورات العربية في مناطق عديدة من الوطن العربي، وأسفرت على انتصارات تاريخية حين استطاعت تنحية وإطاحة ديكتاتوريات عربية لم تكن تفكر أبداً أنه في يوم من الأيام قد تسقطها شعوبها بهذه الطريقة. غير أن الذي «ترتب على ذلك» هي ظاهراً اغتنام الفرصة من الشعب القديمة. فبدأت في البروز في محاولة منها أن تقود هذه الظاهرة. فظهرت التصنيفات القديمة من ليبراليين إلى ماركسيين إلى علمانيين وإسلاميين أو إسلاميين. كل يحاول أن يطوع هذه الظاهرة في مساره، ولكن الظاهرة عصية أن تطوع، لأن أحلام هؤلاء الشباب من وجهة نظري المتواضعة غير المدلجة (21)

ومع هذه الانتصارات العربية والتي كان بطلها الأول والأساسي وبامتياز الشعب العربي بكل شرائحه والتي تتقدمها بكل جرأة وشجاعة شريحة الشباب مدعمة بتكنولوجيا الإعلام والاتصال وثقافة الفيسبوك والتويتر والانترنت والتواصل الاجتماعي والتي لم ولن تستطيع الأنظمة العربية ولا جهازها الأمني والوليبي مراقبتها أو قمعها وكنيتها ومنعها من الانتشار والشيوخ. لقد أكسب الشباب العربي ثورتهم هذه هوية ثقافية وسياسية تكنولوجية جد متطورة، فهي ثورة «ابنة العصر» بتقنياته ومعلوماته، فقد ما هي صنيعة عاقلين جدد هم الشباب والمدونون من عمال المعرفة الذين يشتغلون بقرأة المعلومات وبث الصورة على الشبكة. ولذا فهي ليست ثورات البطولات الدموية والبروقراطيات الثقافية. بل ثورات الكتب الرقمية الناعمة العابرة التي تنتمي إلى عصر الحداثة القائمة والسيالة (22).

لقد عاش المثقفون العرب في هذه المرحلة الحاسمة



من تاريخ الوطن العربي بعيدا عن شعوبهم. عاشوا في  
سيات عميق مستسلمين لتعاليمهم ولترجيحهم، هذا من  
جهة، ومن جهة أخرى لم يقتنعوا أبداً أن الأنظمة التي  
صنعتهم والتي كم أكلوا من مائدتها حان وقت سقوطها  
وإلى الأبد، وذلك لا لشيء إلا لأن الشعب قال كلمته :

إذا الشعب يوما أراد الحياة

فلا بد أن يستجيب القدر

ولا بد لليل أن ينجلي

ولا بد للقيد أن ينكسر

ومن لم يعانقه شوق الحياة

تبخر في جوها وانذر...

ومن لا يحب صعود الجبال

يعثر أبداً الدهر بين الحفر» (23).

فلقد خاضت الشعوب العربية ثورتها بكل عفوية  
وتلقائية مطلقة، سلمية حرة مهتلفة، بعيدة عن  
الأنماط وحسابات والتطبيقات السياسية والأيدلوجية  
والفلسفية والتي عادة ما تفتن بها الكتلة المثقلة في  
إبداعاتها وفي صناعاتها وفي تسويقها بالرغم من أنها لا  
تؤمن هي أصلاً بها... إن ما نعيشه الآن في الوطن  
العربي وما نشاهده هو ثورة من نوع آخر، فهي ليست  
نخبوية، بل إن النخب أتت متأخرة، بعد اندلاعها، بقدر  
ما لم تكن تتوقعها أو تنتظرها. هي حركة شعبية فجرتها  
أو انخرط فيها عاملون وباشون وتناشون من مختلف  
مخيمات المجتمع المدني والأهلي في مواجهة ثلاث  
الاستبداد والفساد والبطالة. بعد ذلك أتى المثقفون  
والدعاة والمتفكرون والطامحون إلى استغلال الحدث  
أو إلى ركوب الموجة (24).

يعود المثقف من جديد وكأنه يعيش مرحلة عودة  
الوعي أو حتى عودة الروح التي فقدتها. يعود ليتزعم  
متابر الخطب. يخاطب خطاباً هنا وخطاباً هناك،  
ويكتب كتاباً وكتاباً، وكل ذلك محمل إلى درجة

التخمة بالترفيف والانتهازية والتناق والكذب والشعبوية  
السياسية. وبالتالي يريد أن يقول كل شيء عن السابق،  
والذي لم يجرؤ الحديث عنه سابقاً، وعن المستقبل  
مدعي الإصلاح والتقدم والتوجيه. لقد احتاج المثقفون  
العرب إلى اندلاع الثورات التي جوبهت بكل وحشية  
لمطالباتها بالعدالة والحرية، لكي يستيقظوا من غفلتهم  
ويخرجوا من سجونهم الفكرية ويدركوا، ولكن بعد  
فوات الأوان، أن الأنظمة والأحزاب التي سادوا في  
ركابها أو صدّقوا دعاويها، لا قضية عندها سوى تأييد  
السيطرة وممارسة القبح والهيمنة. وما هي الثورات  
العربية تفصح المستور، إذ هي تكشف زيف الأنظمة  
وأحاييلها، وتزع عنها شرعيتها، بقدر ما تزعم منها  
الأوراق التي صادرتها ورقة ورة تحت شعارات العروبة  
والقومية والمقاومة» (25).

ولكن ما عسى أن يقول المثقفون بعد ما قال الشعب  
كلمته، وبعد ما صرخ بكل ما يملك من قوة وعلاية،  
وبعد ما أحسن الشارع هذه الصرخة وهذه الثورة. لقد  
أصبح المثقف الانتهازية متطفلاً على مسيرة الشعب  
الذي لم يعد يثق في الخطاب والشعارات التخديرية  
التي عانى من زيفها ومن ويلات فراغها وكذبها  
منذ الاستقلال من قبضة الاستعمار الغربي الغاشم.  
يعود هذا المثقف بعد غياب طويل وبعد سيات عميق  
ويعد لامبالاة مطلقة لما جرى لشعبه. يعود وتعود  
معه الأحزاب والتنظيمات والهيئات لتتصدر النجاح  
والانتصارات التي حققها الشعب حين أطاح بالأنظمة  
الدكتاتورية وبرؤوسها. يعود المثقفون وتعود معهم  
أحزابهم المصطنعة والتي هي في الأصل مجموعات  
خاوية وأسماء بدون سميات. قد صنعتها ذات يوم تلك  
الأنظمة لتتصدر مفهرمها المزيف والكاذب للديمقراطية  
والحرية التعبير. فهي أحزاب أغلبها ولدت في أحضان  
السلطة وبأموال هذه السلطة وبيامز من السلطة والتي  
برعت في تقنيات الالتفاف على التجربة الديمقراطية،  
وفراغها من محتواها. فتحت النمط الشكلي منها لم  
يسلم من زرع الألفاظ السياسية. وفي حين ولدت

ليجد نفسه تحت وطأة دكتاتوريات جديدة. . . وأمام هذه الوضعية الجديدة انقسم الشارع العربي على نفسه إلى فئات ثلاث:

- فئة قد أصبحت بإحباط كبير، وتعتقد أن ثورتها قد اغتصبت ولن يسمح لها بالاحتفال بنشوة النصر والإطاحة بالدكتاتوريات. فهي لم تستفد من هذه الثورة والتي دفعت من أجلها الكثير من التضحيات البشرية والمادية والمعنوية. لقد استيقظت هذه الفئة وقد فقدت أبنائها وممتلكاتها، كما أن جروحها لا زالت تنزف دما. فهي تتألم وفي المقابل ترى جماعة جديدة جاءت من خلف ستار الأحداث والثورة واستولت على المناصب والخيرات، ولم تفكر أبداً في الشعب صاحب الثورة الحقيقي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، ترى هذه الجماعة من المواطنين أن هذه الفئة التي استولت على الحكم لم تقدم أي إيجابيات ملموسة لهذا الشعب الذي ضحى بالنصر والخص من أجل الإطاحة بتلك الدكتاتوريات التي قهرته مدة من الزمن. لقد وجدت هذه الفئة أن الشعب العربي نفسه أمام عدد من المشاكل والجروح والألام : ظهور دكتاتوريات جديدة، وبآثار وأطروحات لم يكن يفكر فيها الشارع العربي والتي اكتشفت فيها عادة خصبة تزيد في فروق وفي اختلافات الشعب العربي. . . وكثرة الصراعات الداخلية من أجل المناصب والمصالح الشخصية وتأخر في المشاريع التنموية التي كان من شأنها التخفيف من معاناة ومن غبن المواطن العربي ثم انعدام وغياب أي مبادرة استعجالية من أجل الاستجابة لمطالب الشعب والتي من أجلها قام بهذه الثورات، الاستمرارية في المعاناة وفي المشاكل الاجتماعية، عدد الشهداء المرتفع الذين سوف يضاف إلى قائمة شهداء الثورات التحريرية التي قادتها الشعوب العربية ضد الاستعمار الغاشم، بنية اقتصادية محطمة نتيجة انتفاضات الشارع العربي جراء التحطيم والإتلاف والحرق والإضرابات والاضطرابات المتواصلة، مؤسسات بنكية ومالية فارغة بلعما استحوذ الدكتاتوريون المطاح بهم على كل

تجربة التعددية السياسية معارضة ضعيفة، بقيت بنى الدولة التسلطية في متأى عن التغيير. كذلك عندما شرعت بعض النظم العربية في افتتاحها على مطالب الإصلاح السياسي، وحرصا منها على تجديد حكمها، لم تكن سوى تحسينات قشورية أو شيئا من الترقيع السياسي الذي لا يغير من جوهر السلطة التسلطية، والتي لا تضع حدا لاحتكار النخبة الحاكمة للسياسة والثروة على حساب المجتمع<sup>(26)</sup>. يعود المثقفون السياسيون الانتهازيون بشعارات وهفافات قوية ليحتفلوا أكثر من الشعب بالنصر والانتصار سارقين ومغتصبين الثورة الشعبية، حيث يصوّرون أنفسهم البديل الشرعي عن تلك الأنظمة المستبيلة التي أطاح بها الشعب العربي. فيقدمون أنفسهم كبديل وطني وحاملين مشاريع التنمية والخلاص والإنقاذ والنهضة والأصالة والمستقبل الوحدة والاتحاد والوفاق والمصلح والإصلاح والمصالحة، وغير هذا من الشعارات. غير أن الواقع العربي الجديد، كشف الحيلة وكشف المزامرة وكشف حقيقة الاستبداد الجديد والغش الذي يمارسه الإنسان العربي وعمق جروحه. لقد اكتشفت خيوط هذه الجماعات المظفة الجديدة التي لم تترف حروبهم الداخلية من أجل المناصب والثروات والاعتمادات والانتقامات وانتهاك الحرمات والفوضى. . .

لقد وجد الإنسان العربي نفسه محاصرا مرة أخرى. فهو لم يسترح أبداً ولم يهدأ له بال، حيث إنه في الوقت الذي كان يعتقد أنه سوف يحتفل بإنجازه العظيم حين أطاح بتلك الدكتاتوريات التي خلفها له الاستعمار ودعم وجودها منذ أن تحصّلت الشعوب العربية على استقلالها، اعتقد أنه سوف يعيش حياة حرة كريمة وشرقية في وطنه ومع أهله. لكنه وجد نفسه في وضعية أكثر ضراوة وأكثر عنفا وأكثر بطشا وأكثر ألما. فلقد سرقوا منه ثورته واغتصبوها. . . وكم من مرة وبطريقة شعورية أو لاشعورية قارن الواصلون الجدد إلى الحكم بالذين سبقوهم والذين قهرهم الشعب مدة طويلة من الزمن. فلقد أطاح بدكتاتوريات قديمة

الجديدة حتى تستطيع ربح بعض الوقت وإضعاف القوة العربية التي صنفها الشارع العربي بكل عفوية وبصدق وإخلاص... كما يكشف الشارع العربي عن مساحة مخفية والتي كانت انتفاضها مؤجلة إلى حين .

لقد ظهرت فئة ثالثة وخرجت بدورها لئحتل جزءا من هذا الشارع . وهي فئة تنادي بأجماع النظام القديم المطاح به . والتي ترى الخلاص الحقيقي فيه وإن الإطاحة به كانت غير شرعية وأنه تاريخيا قدم خدمات جليلة للوطن وللشعب أيام كان في الحكم . وقد بينت التجربة التي عاشتها الحكومات الجديدة أن هذه الأخيرة غير قادرة على تسيير شؤون الأمة ، هذا من جهة ومن جهة أخرى ، فإن الاتجاهات الايديولوجية والدينية التي نادت بها الجماعات الجديدة التي استولت على الحكم هي اتجاهات مزيفة وقد اعطتها هذه النخب من أجل استهواء الجماهير العربية ليس إلا . وقد اشتدت سيطرة هذه الفئة من الشعب على الشارع العربي ودعمتها الشتمات الحقيقية من العهد القديم ، وسواء تلك التي ظلت سبحة في أفواه المخبئين في الوطن العربي أو من تلك التي فُوت وهربت إلى الخارج مباشرة بعد ما تم الإطاحة بالأنظمة البائدة ورموزها . . .

ومهما يكن من أمر هذه الاختلافات ، فإن الشارع العربي عرف كيف يصنع ثورته بكل حكمة وسلم على الرغم من همجية الأنظمة العربية الأفلة التي تنفنت في أساليب القتل والاعتقال والتعذيب للمتظاهرين . لقد استعملت الأسلحة الحربية الثقيلة لمواجهة غضب الشارع والذي زافته هذه الوضعية قوة ونفالا وحماسا وثورة . كما أن بعض هذه الأنظمة العربية لم تتوان في إخراجها للجيش من تكتائهم قصد قمع هذه الثورات . وقد وصلت بها الفطرسة ألقمعية إلى حد استعمال الأسلحة الكيميائية المحرمة عقيدة والممنوعة قانونا والمكرهه عرفا . غير أن الواقع أعطى هذه الأنظمة دروسا في الأخلاق والثقافة السياسية وفي التأني بين أبناء الوطن الواحد ، حيث أن الجيوش العربية الأصيلة والأصلية رفضت كم من مرة الاعتداء على إخوانهم

أموال الشعب حيث سرقوها وضمّموا بها حساباتهم في الخارج . . . لقد واصلت هذه الشريعة ثورتها ضد الحكومات الجديدة والتي تبقى في اعتقادهم وجها من الأوجه المخفية للدكتاتورية القديمة التي خدعت الشعب العربي واغتصبت ثورته . . . لقد أصبحت هذه الشريعة من الوطن العربي الكبير بإحباط وهي التي قامت بالثورة بكل وعي وطني حر مستقلة في قراراتها . فهي لم تكن مدفوعة من أي جهة كانت سواء الداخلية منها أو الخارجية . ولم تكن محملة بأي خطاب أيديولوجي أو نية أدلجة . ولم تكن ترغب في الإطاحة بنظام من أجل الإطاحة به فقط . بل هي ثورة عربية شعبية عامة وشاملة وعارمة اندلعت بهدف أن بلغت الأمور حدّها الأقصى من اليأس والتردي والانهايار فسادا واستبدادا وفقرا ومهانة ، في ما يخص حريات الناس وحقوقهم ومصادر عيشهم ، ولم يعد ممكنا السكوت على ما تمارسه الأنظمة من الاستئثار والاحتكار للسلطة والرأي أو المصادرة والإهانة للحرية والكرامة الأجر الذي دفع الناس إلى كسر حاجز الخوف ، ورجل الجيوش تخرج إلى الساحات لكي تحتج وتنفض وتطالب بالسير الشامل غير عابئة بالتضحيات ، إذ هي لن تخسر شيئا ما دامت لا تملك شيئا (27) .

- في حين تقف شريعة عربية أخرى موقفا مغايرا تماما . فهي ما فتئت تناصر هذه الجماعة الحاكمة الجديدة وتهنئ باسمها مساندة لها وترى لها الخلاص والنجدة والنهضة والصالح والإصلاح والمستقبل . وأنها البديل التاريخي وامتياز تلك الأنظمة الطاغية التي أطح بها . تناصر هذه الفئة السلطة الجديدة وتقف ضد كل من تخول له نفسه الإساءة لها . . . ودون أن تشعر الفتتان من الشعب العربي سواء المناهضة للسلطة الجديدة أو المساندة لها فسوف تدخلان في حرب جديدة ، ويتحول الشارع العربي والذي كان بالأسس قوة واحدة وموحدة ضد الأنظمة الديكتاتورية ، يتحول إلى ميدان جديد لتعطيم الثورات العربية من الداخل ، أي تقاثل المواطنين العرب فيما بينهم ، وهذا ما تريده الأنظمة

والمصداقية وقوة البناء والتشديد والتنمية وتعويض ما فقدته الشعوب العربية تحت حكم الدكتاتوريات .

إن أزمة الوطن العربي وإن كان ظاهرها اقتصاديا ماديا، فإن أصولها الحقيقية فكرية وثقافية واجتماعية . . . وبالتالي فإن التحرر منها والخروج من دائرتها والشقاء من أذاها لا يقوم أبداً على استيراد المواد الغذائية أو الأفكار الجاهزة الغربية أو الشرقية التقليدية البالية، وتبنيها تبنياً مطلقاً، بل لا بد من انقلاب جذري في المفاهيم الفكرية والثقافية والتعليمية والتربوية التي فرضت على الشعب العربي منذ الاستقلال، انقلاب في صميم الفكر والثقافة . وهنا يبرز في اعتقادنا حضور ومسؤولية المثقف وغروجه أو بالأحرى تحرره من التوقع حول الذات المنفصلة عن أصلاتها والمنغلقة على نفسها وعن حاضرها وعن مستقبلها . فهي ذات واقفة هذا حدود الأشياء والظواهر السطحية دون أن تقتحم الفضاء والتخلف في غيابةها وقراءتها من الداخل، مفككة عناصرها البنيوية المكونة لها، واكتشاف أسباب الظاهر والباطن وتناجها وأبعادها، وتقييم آثارها تأثيراً سلبياً وإيجابياً . ومن هذا المنطلق يكتسب المثقف القدرة المعتبرة على توجيه الفكر والثقافة توجيهاً حسناً، وتخليصها من برائن التفكير الحماسي الديماغوجي الشعبي الواحد الموحّد، ووضع حد للتخطيطات التنموية القائمة على الخطابات السياسية الفارغة والشعارات الحماسية الأيديولوجية . وبالتالي العمل على ترغية النفس الثقافية والفكرية وتحريرها من تقديس الخطابات دون قراءتها قراءة نقدية موضوعية حسب ما تقتضيه متطلبات الواقع وآفاقه الاقتصادية والسياسية والاجتماعية .

ولكن في ظل الأزمة الخانقة التي يمر بها المجتمع العربي تضغط وبقوة بعض التساؤلات ولعل أهمها : هل في استطاعة رجل الثقافة والفكر القيام بنقد ذاتي واع ومسؤول ؟ وهل يمتلك القدرة المعرفية ليصرخ ضد التخلف والتقمع والقهر والغربة ؟

إن المثقف الواعي والملتزم يتحرك ويساهم ويناضل

الثوريين، بل أبعد من هذا، لقد فروا من جيوش النظام ليلتحقوا بالثورة وليقتلوا بجانب الثوار من أجل الإطاحة بهذه الدكتاتوريات . . . ولقد أدرك الجميع أن هذه الثورات العربية التي قامت بها الشعوب العربية في العديد من الأوطان العربية من تونس إلى مصر وإلى ليبيا وإلى اليمن وإلى سوريا . . . قد اندلعت في أوقات متقاربة متأثرة ببعضها البعض، فاتحة الشبهة الثرية لبعضها البعض ومساندة لبعضها البعض بعد أن بلغت الأمور حدّها الأقصى من البؤس والتردي والاستبداد والحرمان والظلم والغبن والفقر والجوع والاعتقال . . . ففي ثورات كان الشارع العربي يريدنا سالمة وسلمية . فكان يريدنا ربيعاً عربياً، وياسيناً تونسياً، ونيلاً مصريا، وأزراً لبنانياً، وبيعاً دمشقياً، وثورة ناعمة . . . إن المشهد العربي الجديد مشهد غريب من حيث التكوين والفاعلية والمقصدية، فعلى الرغم من المواجهات العنيفة والدموية التي تمتعت فيها الأنظمة العربية من عذاب وتعذيب، ومن قتل وقتيل، ومن إرهاب وترهيب، وظل الشارع العربي وبكل شجاعة وبكل حزم يواجهه ويواجهه بالورع هادئة، وناعمة، ويصدر مفتوح يبعث عن الموت بل يتحده . . . وقد حقق الهدف وحقق النصر . . . وعاش لحظات من نشوة فرحة النصر . . . وظل يحلم اليوم جديد، ويغدو أجمل وأحسن . . . غير أن الحلم حتى وإن كان شريعاً، وحتى وإن كان من حق هذا الشعب العربي أن يحلم . . . فإن للحلم حدوداً، وإن نحن سمحنا لأنفسنا وتعدينا هذه الحدود، فسوف يتحول هذا الحلم الجميل إلى كابوس . . . وبالتالي لا يمكن الاعتقاد أبداً أن نتيجة المستبد والإطاحة به يعني حقيقة تنحية الاستبداد والانهاء منه وإلى الأبد . قد يسقط المستبد، وتبقى بعض من وجوهه ومن بقاياها والتي قد تتكاثر وتنمو من جديد وقد تكون أكثر بطشا وأكثر استبداداً . ومن هذا المنطلق فإن الثورات العربية الناعمة مطالبة باليقظة والحذر والابتعاد عن العمل الثوري الحماسي والسير بالثورة وفق أسس معرفية ومهجية محكمة، وذلك حتى تضمن لها الاستمرارية والفاعلية

عن المستوى الثقافي الطاهر الذي يبدو أنه يمتاز به، متخلف عن السلطة وحقيقتها التي يظن أنه اكتسبها ويدافع عن شعاراتها، ومتخلف عن الشعب الذي أنتج ذات يوم فتكرله ولهمومه وآلامه، فهو لم يعد قادرا على أن يحمل اسمه، ولا جدير بأن يحمل هذا الاسم: أي المثقف.

ويبدو أن سلوك المثقف العربي في موقعه وفي موقفه غير ثابت، فتارة يركن إلى سكوت وصمت رهيبين، وكأنه غائب عن الساحة الثقافية والسياسية، وتارة أخرى يتحرر مندفعاً نحو المجتمع اندفاعاً قويا حماسيا فوضويا لا ينتج أي شيء ذا بال، وتارة أخرى يلبس لبوسا هادئا معترفاً بتمتلك السلطة خاذلاً مخذولاً.

وأمام غياب الوعي الثقافي السليم، والمسؤولية الثقافية البقطة والالتزام الثقافي القوي، يبقى المثقف قافداً لذاته ولروحوه وبالتالي يبقى عرضة بين لحظة وأخرى لعاصفة تدميرية جذرية، تعصف به ويكياهه

#### الجهل والتفكير

إن المواقف السلوكية التي يميز المثقف العربي عبر مساره التاريخي والمعرفي والثقافي والسياسي والاجتماعي والمسي تتلخص في المحاور التالية:

#### المثقف «الصمت-الابالة-الغيب»

المثقف «الاندفاع-الشعيرة-الجماعية-الحماسة-الفوضى»  
المثقف «التملق-الانتماء-التناق-السلطوية السياسية»  
ولعل ما يميز المثقف هو تحركه وانتقاله من محور إلى محور آخر، ومن دائرة إلى دائرة أخرى دون قاعدة معرفية وإيديولوجية مؤسسة. يتحرك حسب ما تمليه عليه رغبته الشخصية وأتانيته وتحديق مطامحه ومصالحه الشخصية المادية أولاً وقبل كل شيء.

فهو يصطنع مواقف سلوكية خادعة وخائنة في الآن نفسه. يتعزل عن المجتمع وعن الناس مستترا وراء مبادئ فلسفية أو إيديولوجية أو حتى نفسية وثقافية، ليعود مرتعيا في أحضان الشعب مدعيا خدمته والتضحية

من أجل كل عمل يسعى إلى ازدهار المجتمع وتطويره وبث الوعي والبقطة في أفرادهم، وبالتالي يشارك مشاركة فعالة في كل ثورة أو حركة أو انتفاضة ضد الشر الاجتماعي، والظلم السلطوي، والتخلف الفكري والثقافي. غير أنه يبقى متقفاً حبيس أطروحات تقليدية جامدة ولم يستطع التحرر من بعض المواقفات والتي حددها الأستاذ عبد الله العروي كما يلي:

1 - البؤس: من الواضح أن المثقف العربي غير راضٍ على الأوضاع التي يعيش فيها، كل ما يكتب... يتسم بالنقد أو الثورة على أنماط الحياة العربية. ماذا يرفض؟

أساساً، ضعف واستلاب المجتمع العربي، إذ يثور المثقف على مظاهر التفكك والتناثر... ويثور على مظاهر التبعية والاعترا ب... مظاهر تستوجب السخط كالفقر، الجهل، الفوضى الإدارية، الرشوة... انخفاض الإنتاج، فعوية التوزيع.

2 - الجهل بالمحيط الطبيعي والتاريخي: محيط المثقف، هو محيط ثقافته لا ما يحيط به مادياً وأدبياً في الوقت الحاضر. أما الجهل بالماضي، فإنه بلا شك تجاهل لأسباب التناثر الواقع حالياً في المجتمع العربي وخوفاً من تعميقه (28).

إن هذه الحركة الثقافية ومشاركة المثقف لا بد وأن تكون جذرية تابعة وتابعة من وحي اختصاصه، مدعمة بفكر أخلاقي نزيه قائم على أسس علمية ومعقولة، متحررة من الخطابات الديماغوجية ومن الاعتبارات الشوفينية العرقية الصبغة، حركة نابعة من عمق الواقع بكل ما يحمل من تناقضات سياسية، ثقافية، اجتماعية، اقتصادية حركة ثقافية واعية قائمة على المعرفة الشاملة لهذه التناقضات، غير أن المثقف العربي يعيش وضعية مزرية، يعيش فقيراً ومتموعاً، ومقهوراً يواجه نفسه وذاته، يواجه شعبه ويواجه حاكمه وحكومته.

إن المسار السياسي والمعرفي للمثقف العربي يكشف في تلافيفه نموذج المثقف المتخلف، متخلف

وربما أولاده وعائلته إن كانت له عائلة في داخل الوطن، وإن لم يكن أيضاً قد فر بها إلى الخارج... أما الغياب الثاني والذي ميز المسيرة الثقافية والسياسية لعدد من هؤلاء المثقفين العرب فهو الفرار إلى خارج الوطن، وذلك بأسباب مختلفة، حيث أن كل مثقف صنع لنفسه مبررات قصد تبرير هروبه وقطع الصلة مع شعبه في الوقت الذي كان فيه هذا الشعب وهذا الوطن في حاجة ماسة إليه وإلى خدماته. فلما اشتدت الأزمة اختار عدد من المثقفين الفرار إلى الخارج ليضمّنوا لأنفسهم ولعائلاتهم الأمن والاستقرار والحياة. أما التفكير في مصير الشعب وفي مصير الوطن فهذا سؤال سقط من مخيالهم ولم يعد له حضور في أجدانهم المعرفية. لقد اختاروا فضاءات بعيدة عن الأحداث وظلّوا يتابعون أخبار الشعب العربي وأخبار الوطن عبر الفضائيات والقنوات الإعلامية الأجنبية...

إنّ هذه المراهنات التي طبعّت مسيرة كثير من المثقفين العرب ليست وليدة الصدفة وليست عديمة الدلالة، وإنما هي أصلاً مرتبطة ارتباطاً عضوياً بتكوينهم المعرفي والأيديولوجي، والذي أمدّهم إياه النظام السياسي الذي رضعوا من ثدييه وأكلوا على مائدته وتنفسوا طيلة حياتهم من هوائه، نظام أثبت التاريخ أنّه افتقد أدنى شروط أخلاقية السلطة والتسيير، نظام ثقافي وسياسي قائم على الأنانية والعصبية والطائفية والعروضية والمحاباة والقرابة والدكتاتورية والعنف والاستبداد. نظام ظلّ متمسكاً بالسلطة إلى درجة الجنون. لقد عمل كل ما في وسعه من أجل البقاء والخلود، فلم يكفّه استعماله للعنف والبطش والتكثير ضد من تخوّل له نفسه التفكير في إزالته أو منافسته أو الإطاحة به. فلقد جعل السلطة ملكية خاصة يتوارثونها أياً عن جد. إن الأمر لا يختلف بين الأنظمة العربية الملكية أو الجمهورية حيث أن مسألة السلطة والسلطان هي مسألة عائلية وراثية، وكم من دستور تغير وأعيدت صياغته على قياس ابن الرئيس ليحل محل أبيه بعد وفاته.

من أجله كما يفعل عادة في الانتخابات، يدعي الشعبية شكلاً ومضموناً، فكراً وعقيدة لا شيء، إلا من أجل الكسب والفوز بصوت هذا الشعب في الانتخابات، حيث سرعان ما يفصل عنه. فبعد العزلة والانعزال، وبعد الغياب الفكري أو حتى الجسدي عن المجتمع وعن الشعب. وبعد الشعبية يسعى إلى البحث عن شرعية العودة، ينضم إلى دائرة السلطة والتي وصل إليها بفضل صوت وقوة الشعب، يتقرب من السلطات قصد تحقيق الهدف والوصول إلى الكرسي أو المنصب المنشود. وقد يتحول هذا الشعب في منظوره إلى شعب أمي وجاهل وغير متحضر وهيجي وغير قادر على مواكبة العصر والحضارة. وهنا ينسأ أو يتناسأ أن هذا الشعب هو مصدر قوته ومصدر إلهامه، وهو الذي أوصله إلى هذه الرتبة وإلى هذه المكانة أي بفضل صوت هذا الشعب. والذي إن هو قال له نعم وزكاه وفاز في الانتخابات إن صحت تسميتها بالانتخابات. فهو شعب عريق وأصيل وثقوي، أما إذا قدر وقال هذا الشعب لهذا المثقف لا، فسوف يتحوّل في منظوره وفي خطاباته إلى شعب أمي جاهل متخلف هيجي غير متحضر ولا يستحق التمثيل الخ. فلقد حول هذا المثقف الانتهازية الشعب إلى صوت وإلى رقم فقط، يتذكره ويبحث عنه في أرشيفه أيام الانتخابات ليس إلا. فبالإضافة إلى هذه المواقف التحاذية والمزيفة التي أمتاز بها المثقف العربي في علاقته مع شعبه، فإنّه أيضاً أمتاز بظاهرة الغياب. فلقد غاب مرتين عن شعبه وعن وطنه. فلقد كان حاضراً غائياً أو غائياً حاضراً حين التزم الصمت والسكوت متغلقاً على نفسه بعيداً عن الأحداث التي صنعها الشعب وعانى من ويلاتها. حيث أصيب هذا المثقف إزاءها بموت الضمير، فلم يتألم أو يحزن لشعبه وهو يتكل به صغوراً وهبوطاً، ذهاباً وإياباً، بالليل والنهار، في بيته وفي المعمل وفي الشارع... لقد غاب هذا المثقف عن هذه الأحداث وكأنّ الأمر لا يهمه. فلم يشارك. ولم يدافع ولم يصرخ ضد الظلم وضد الشر كما يفعل عادة المثقفون الملتزمون بقضايا شعوبهم. لقد كان همه الأول والأساسي حماية نفسه

العربي، وأمام الخضوع والانطباع المطلق للمثقف العربي لهذه السلطة ولهذه الثقافة. يضغط علينا السؤال التالي:

هل هي أزمة ثقافة أم أزمة مثقفين أم أزمة سلطة أم أزمة شعب؟

لقد ظل المثقف العربي غالباً عن توجيه المجتمع وظلت ثقافته غائبة إن لم تكن جامدة ومحتلة. كما أنه في كثير من المناسبات لا يتعدى حضوره حضوراً ظرفياً ومناسبتاً واحتفالياً وكرنفالياً وطقوسياً وشكلياً، ليكرر ويعيد ويستمر ثقافة السلطة التي تميزت منذ الاستقلال بتراكمات لعناصر الأزمة والنكسة والتخلف. تراكمات أفقدت المواطن العربي كرامته وشرفه، وبالتالي أصبح مهدداً بين لحظة وأخرى بالسقوط وفقدان الوعي. . .

أنتجت هذه التراكمات مجتمعات عربية عاجزة، تسودها الفوضى وعدم استغلال طاقاتها الغنية والمتنوعة (طاقات مشرقة نسبه - طاقات فلاحية - طاقات معدنية-موقع

استراتيجي) .

(في ظل هذا الحراك الاجتماعي العام والمآرمة وما يشهده من دلالات لوضعيات متدهورة اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً وثقافياً وتعليمياً وأمنياً وقضائياً وفنياً وعسكرياً، فإن المثقف العربي مطالب بالقيام بواجبه ومسؤوليته لحماية نفسه وحماية مجتمعه وحماية شعبه، وذلك بالتضكير في تأسيس ثقافة جديدة نشطة تتعدى حدود الوصف والكاء والرثاء والتصوير السطحي لما يجري على الساحة الاجتماعية والسياسية والثقافية والعسكرية والأمنية. تتعدى كل هذا من أجل حركة فعلية للتفكير والمجتمع وللشعب، وبعث نهضة جذرية شاملة تتعدى ما هو كائن إلى ما يجب أن يكون، وبالتالي، فإن المثقف العربي مطالب بأن يتحرر من النزعة التخريبية المزيفة والعمل على الانصهار في الحراك الاجتماعي العربي، أين يمارس ثقافته إنتاجاً واستهلاكاً، ثقافة يذوب في رحابها ويتلاقح معها جديداً متجدداً من أجل التكوين والتوالد الفكري الاجتماعي الخصب والمثمر والمحر والعزيز والشريف.

في ظل الأزمة المتعددة الأطراف، أصبح المثقف العربي الملتزم بالقضايا الحقيقية لموطن العربي مطالباً بالقيام بدوره الريادي في تحريك المجتمع وتوجيهه توجيهاً صحيحاً وسليماً، لأن المثقف الحقيقي هو مثقف واع ومسؤول. وبالتالي يتحرك كالقلب النابض الذي يهب الحياة، يعمل جامداً من أجل التنوير الفكري وبعث نهضة اجتماعية وثقافية وسياسية واقتصادية وتربوية تشر بمستقبل عربي زاهر. وبالتالي العمل على محاربة النموذج الثقافي السائد وما تلبس به من قطيعة مع العقل ومع الديمقراطية وعدم معرفة الذات ونكران عناصرها الثقافية والتاريخية والحضارية والإنسانية والإيديولوجية.

لقد أرسى النظام الثقافي السلطوي التقليدي منظومة فكرية تقوم أساساً على القبول والخنوع والتحنيط، منظومة ذهب ضحيتها الشعب والمجتمع ومثقفوه في بنيتهم الشاملة ثقافة وسياسة واقتصاداً وعبادة

لقد ارتكز النظام السياسي والقيادي التقليدي على مراحل تاريخه الطويل على شعارات وأوامر قديمة وكاذبة، استمدتها واستمدت شرعية وجوده من ذلك الماضي البطولي الذي صنعه الشهداء والمجاهدون الذي قهرروا الاستعمار وحققوا النصر لشعوبهم مشرقاً ومغرباً. لقد ظلت الأنظمة العربية تستثمر هذا الإرث البطولي جاعلة منه رأس مال رمزي ترأه به ضد شعوبها.

لقد سخر هذا النظام الثقافي والسياسي عدداً من الوسائل خدمة لأنانيته ولوجوده من مدارس ومراكز ووسائل الإعلام وأنظمة وبرامج ثقافية وتربوية، حيث وجهها توجيهاً إيديولوجياً خاصاً به، لقد أرسى لنفسه أساساً قوية تحميه وتحمي إيديولوجيته ومصالحه، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإن هذه الأسس المسخرة تمنع وتعارب وتفتي وتدمر الثقافة الجليدية، ثقافة النقد، ثقافة السؤال، الثقافة الحرة، ثقافة الاختلاف، ثقافة الديمقراطية.

فأمام هذا الانبساط محدداً لثقافة السلطة في الوطن

لقد أصبح المثقف العربي في خضم التطورات والصراعات الحادة التي يعيشها المجتمع العربي شرقا وغربا، شمالا وجنوبا، مطالبا بمشروع ثقافي عربي جديد وأصيل، بعيدا عن الأطروحات الفلسفية والنظرية، مشروع يقوم على رفض الواقع بكل نكساته وهزائمه، مشروع ثوري معرفي نقدي يزلزل النظام الثقافي السياسي السائد، مشروع يستمد معانيه من تاريخ هذا الشعب ومن انتمائه الاجتماعي والثقافي، الحضاري والإنساني ومن آلامه وآماله المستقبلية

لا يكتسب المشروع الثقافي الجديد قوته وسلامته إلا إذا توفرت في شخصية المثقف المعرفة والرغبة والقدرة على الفعل الثقافي العربي الجديد من جهة، ومن جهة أخرى الشجاعة والجرأة من أجل التغلّب في خبايا المجتمع والنظام الثقافي السياسي السائد وكشف عناصره وتعيّره من الداخل ونفض ضعفه واستسلامه وعجزه التاريخي.

لقد تميّز النظام السياسي والثقافي السائد بجزءة دفاعية، أي الدفاع عن النفس والدفاع عن الكيان المادي والمعنوي والسلوكي، والعمل على الجمود والثبات والخلود، وقد لا يضمن كل هذا إلا إذا هو استطاع أن يصبغ لنفسه قوة تحمي وتحمي مصالحه من ثورات الشعب وانتفاضاته الآتية لا محالة.

في ظلّ الحراك الاجتماعي العربي، يبقى المشروع

الثقافي العربي الجديد مطلباً أساسياً وفعالاً صادقة من أجل استيعاب الثقافة الوطنية العربية بأسلوب معاصر ولغة معاصرة تماشياً والزمن العربي الجديد بكل آماله وآلامه.

وخلاصة القول: في ظل الظروف الاجتماعية المعقدة وفي ظل الأزمة التي يمر بها الوطن العربي والمواطن العربي بصفة عامة، يبقى المثقف العربي الجديد أمام اختبار مصري. إما الاستسلام للنظام السائد أو للخطابات السلطوية والسياسية الضيقة كما فعلت النخبة المثقفة التقليدية البرجوازية للجيل السابق التي استسلمت في معظمها للنظام الفكري والثقافي الواحد الموحد وما أنتجوه من ثقافة التخلف والانكسالية والعجز والخوافة والقمع والقمع... وإما عدم الاستسلام لهذا النظام، وبالتالي السعي من أجل احتلال الصدارة والريادة والطلائعية في تحريك المجتمع وإصلاحه وتحريره والأخذ بيده وتثويره والنهوض به ودعمه ومساندته من أجل الثورة ضد الانتهازية، والتبريرية، والوصولية، وثقافة المحاباة والظلم والاستبداد والقمع والفقر والجوع والتهميش والظلم والاعتقال... وتعويضها بسلوك وخطاب ونظام وثقافة العمل والجهد واحترام الرأي الآخر المختلف والمختلف، ثقافة التقدم والازدهار ثقافة الكرامة والشرف، ثقافة العقل والمستقبل، ثقافة المواطنة. ثقافة العلم والأطروحات المعرفية المؤسسة، ثقافة ديمقراطية حرة تقوم على احترام الآراء والأفكار، وحرية التعبير والممارسات السياسية، واحترام حقوق الإنسان وحقوق المواطن العربي.

## الهوامش والإحالات

- (1) دنش كوش "مفهوم الثقافة في المعلوم الاجتماعية-ترجمة د. منير السعيداني مركز دراسات الوحدة العربية بيروت-ط1-2007
- (2) رضا سوركاغ "هوية المثقف والتكوين الاجتماعي العربي-مضع عرضيات لمعمل في كتاب الانتماءات في العرب العربي-مجموعة من الباحثين تحت إشراف د. عبد الغادر حفول-دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع-بيروت-ط1-1984-ص.ص. 179-180
- (3) عز الدين المنصورة الهوامت والتعددية المغربية-قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن-دار مجدلاوي للنشر



- التاريخ الأردن-13-ص. 14.
- (4) طاهر لبيب تساؤلات حول المثقف العربي والسلطة-مجلة الوحدة الصادرة عن المجلس القومي للثقافة العربية- السنة الأولى- العدد 10-تقو-يوليو 1985-ص. 7
- (5) محمد نور الدين إغاية المثقف والسلطة جدل الإقصاء والاعتراف-مجلة الوحدة-ص. 4
- (6) جيرار إكلرك: موسيولوجيا المثقفين-ترجمة د. جورج كتورة-دار الكتاب الجديد المتحدة-ط1-2008-ص. 51
- (7) علي حرب ثورات القوة الناعمة في العالم العربي من المنظومة إلى الشبكة-الدار العربية للمعلوم والشؤون-ط1-2012-ص. 137
- (8) عبد اللطيف اللعبي. المثقون المغاربة والسلطة-في الأنتلجاسيا في المغرب العربي-ص. 132
- (9) علي حرب-المرجع السابق-ص. 48
- (10) محمد عبد الحارثي. تطور الأنتلجاسيا المغربية-الأصالة والتحديث في المغرب في الأنتلجاسيا في المغرب العربي-ص. 15
- (11) عبد اللطيف اللعبي المرجع السابق-ص. 154
- (12) محمد زهير: تعقيب على محاضرة الأستاذ طاهر لبيب-مجلة الوحدة-ص. 21
- (13) عبد اللطيف اللعبي: المرجع السابق-ص. 160
- (14) م. ن. ص. 159
- (15) عبد الحلي علي قاسم: السمات المشتركة لنظم العجوة ونماطها مع التغير الثوري-مجلة المستقبل العربي-الصادرة من مركز الدراسات الوحدة العربية-العدد 399-مايو 2012-السنة 35-ص. 128
- (16) المهدي السعودي: تعقيب على محاضرة الأستاذ حافظ الحسائي-مجلة الوحدة-ص. 42
- (17) تمت هذه المقالة في مؤتمر سبيل في أجروم في مدينة تونس في 2012-الأحداث المسبقة التي عرفتها الجزائر والتي ذهب أكثر من عشر صراف مخدع الآلاف من أصحاب وسائل من الحسائر والتي اصطلاح على تسميته في أحدث التقني سبيل حروبي بالمرتبعة لعدد
- (18) هذه المقالة حاضرة دائما وقد في عدد من المجلات العربية حربية صفة عامة، حيث أنها كلما نثر الشارع العربي ضد هذه سياستها التمييزية وعد فصحا وكتاتورتها إلا وولعت هذه التورات أولا بالعنف وثانيا بالتأويل أن هذه الحركات الشعبية الثورية هي من تدابير قوى خارجية ومدعومة من الخارج وتريد دمج الغنى والسلطة داخل الوطن وبين المواطنين وغير هذا من الخطابات العربية المرفوعة والتي نعت دائما على مبررات حراية
- (19) محمد عبد الحارثي: المثقف العربي وإشكالية النهضة-رؤية مستقبلية-مجلة الوحدة-ص. 51
- (20) محمد نور الدين إغاية المرجع السابق-ص. 4-الص أصلا هو للروائي العربي الشهير عبد الرحمان ميثف، وقد استمارة هذا الباحث ليقتنع به مقاله السابق الذكر.
- (21) محمد جبريل: ورقة عمل خاصة بالمفكر الليبي-ليبيا إلى أين-مجلة المستقبل العربي ص. 102
- (22) علي حرب المرجع السابق-ص. 72
- (23) صيدية شهيرة للشاعر التونسي الكبير-أبو القاسم الشابي-و التي ودعها كثيرا الشعب التونسي أيام ثورته وانتفاضته ضد الرئيس المخلوع زين العابدين بن علي
- (24) علي حرب-المرجع السابق-ص. 69
- (25) م. ن. ص. 22
- (26) عبد الحلي علي قاسم: المرجع السابق-مجلة المستقبل العربي-ص. 12
- (27) علي حرب-المرجع السابق-ص. 79
- (28) عبد الله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ-المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء-المغرب-ص. 175-176

# المستويات اللغوية

## في رواية «بالآرة» للبشير خريف

الحبيب النصاروي/جامعي، تونس

### ■ 1 - تمهيد:

والفنية لمفاهيم ومستحيثات لا تتوقف عن الظهور هنا وهناك. والأمر حينئذ يجاور القاموس إلى معجم اللغة عامة، ويشمل حاجات المجموعة اللغوية من مفردات عامة أو مخصصة في مجال معين أو في اختصاص ما، وأحياناً مقادير تكتسب ككلمات الرزمة أو أشكالاً اجتماعية وأنماط عيش، ومهنًا وتجهيزات، وأنظمة للحكم، أو إنسان أديباً وتيارات فنية وفكرية وغيرها.

إن هذه الأربعة شُرْعها واختلاف بينها تأخذ أشكالاً خصوصية بما أنها تنهت بالحقيقة التي تحيط بها وبترجيحها وعلاقاتها التي أنشأتها وبالمفاهيم التي است عليها أكثر من اهتمامها بالمفردة بما هي دليل محزّد ونتيجة لذلك يبدو جمع هذه المادة المتحوّلة أبداً من أعرس النصايات التي تواجهها القاموسية اليوم. فإنّ جمع كلّ المفردات التي تتكوّن لغة ما في قاموس واحد أمر يرقى إلى المستحيل. وهنا يطرح الحجم الذي سيكون عليه هذا القاموس المعترض وصعوبة استفادة القراء منه. إذ لا ينبغي أن ننسى أنّ معجم أيّ لغة حضارية خاضع باستمرار لقانون التطوّر، وعلى القاموسيين أيضاً أن يأخذوا بعين الاعتبار أهمّ ما يحدث من تفسيرات، فهناك:

- رصيد فصيح، بعض مفرداته ومعانيه شاخت، وأصبحت أحياناً خارج الاستعمال، فذوت وتركت، إذ لم تعد الحاجة إليها قائمة. لكن رغم أنها لا تمثّل تمثيلاً حقيقياً حال اللغة اليوم، فإنّها تظلّ مهمة لوصف تطوّر اللغة التاريخي (خاصة اللغة الأدبية)؛

- مفردات تولّد باستمرار، ومعانٍ تشع أو تضيق أو تتحوّل وفق

لا شك أنّ الرصيد المعجمي لأيّ لغة حيّة هو أكثر ميادين اللغة تعرّضاً للتطوّر وإشكالاته المتواصلة في المجتمع وفي اللغة. وهو لذلك يمثل واحداً من أهمّ مجالات الدرس اللساني الحديث، ويحقّق اليوم نجاحاً كبيراً في وقت تشهد فيه المعارف والأرصدة المعبرة عنها تطوّراً يكاد يوهم باستحالة التحكم فيه. لكنّ القاموس مهما توسّع في الاستجابة لحلّ مصاعب الخطابة، ليس قادراً على جمع جميع المفردات العامة والمصطلحات العلمية

4 - المقرض: وهو ضريان: - ضرب استعصى على نظام العربية الصرفي فلم يلحق بأبنتها، أي لم تُنَّسِ أبنته الصرفية بحسب نمط صيغي معلوم في العربية، وهذا الضرب يطلق عليه «الذخيل» (emprunt intégral)؛ - وضرب أدمع في نظام العربية فالحق بأبنتها الصرفية فصار مقياساً على أنماط صيغية عربية معلومة، وهو الذي نطلق عليه «المعرب» (emprunt intégré) (5). لكن يمكن تصنيف المقرض أيضاً إلى صنفين بحسب صلتها بالمفصاحة العربية، فما كان منه ضمن عصور الاحتجاج فلا خلاف حول انتمائه إلى الرصيد الفصح، بينما ما يقع منه خارج هذه العصور لا يزال يعدّ أعجمياً، سواء أعرب أم لم يعرب.

إنّ هذه المستويات قائمة إذن في العربية منذ القديم. وهي من طبيعة جميع اللغات الحضارية التي تعتمد من جهة على الفصح لتثبيت دعائم فكرها، وعلى المستويات الأخرى لتعاش حاجات التطور. على أنّ مستويات المولّد العامي والمقرض هي التي باتت طابعة في المستوى المقول حتى تحولت إلى مشكل كموي في القديم وفي الحديث.

ترتبط المستويات اللغوية بطريقة التعبير المنسجمة مع وضعيات الخطاب الخصوصية التي تحدّد أساساً اختيار مفردات المعجم المستعمل. فإنّ المستويات اللغوية هي في النهاية دليل على ترويعات مختلفة في التعبير عن حقيقة واحدة داخل اللغة الواحدة. هذه التنوعات عائدة إلى عوامل كثيرة تؤثر في الخطاب، وينتج عنها عدّة مستويات لغوية مرتبطة بحالات اجتماعية خاصة. وبسبب الفصل بين المتوال والاستعمال، ظهر فصل مضاعف بين الفصح وبين المستويات اللغوية التي تشترك معه في تكوين مدوّنة الرصيد الفعلي المستعمل في اللغة. ومصطلح المستويات اللغوية دليل في ذاته على حكم معياري قائم على تصوّر تراتبي لا ينظر إلى هذه المستويات جميعاً بنفس الأهمية اللغوية. والدليل على ذلك اختلاف القواميس في جمعها وفي تصنيفها وفي طرق معالجتها... إذ هي لا تكون بالنسبة إلى

المستويات اللغوية والأحوال البيئية والزمانية والمكانية التي تتنزل فيها، ووفق الاستعمالات الجديدة المعترّة عن تأثير التطور، والعلوم، والتقنيات، والثقافات الأخرى. كلّ ذلك للتعبير عن حاجات لسانية جديدة، أو مفاهيم حديثة.

وإذا كان من المفروض أن يضمّ رصيد القاموس العام جميع هذه المفردات التي يمكن أن نثر عليها في المكتوب والمقول من هذه المستويات، فإنّه سيصطدم دون شكّ بمسألة شديدة التعقيد في تاريخ العربية وفي حاضرها، وهي مسألة المستويات اللغوية التي يمتدّ بها القاموس فيشخّذ مفرداتها مداعل لشروحه. فما هي المستويات اللغوية؟

## 2 - المستويات اللغوية :

في النظرة اللغوية الكلاسيكية، يُنظر إلى العربية على أنّها عربيّتان: عربية فصحي (وهي عربية عصر الاحتجاج القائمة على المستوى الإصليّ الإحقّ)، وعربية غير فصحي (وهي عربية ما بعد عصر الاحتجاج إلى اليوم) (1). وغير الفصحي ليست من اهتمامات القاموس، لأنّها قائمة على ثلاثة مستويات تصنّف بمقياس المفصاحة إلى: مستوى مولّد، ومستوى عامي، ومستوى أعجمي:

1 - الفصح: وهو الألفاظ المأخوذة من متن اللغة العربية الفصحى المحدّدة بمصوّر الاحتجاج، دون أن يلحقها تغيير في الأصوات أو في الأبيّة أو في الدلالة (2).

2 - المولّد: وهو ما أحدث في العربية من ألفاظ عامة ومصطلحات وفق قواعد التوليد فيها، وذلك بعد عصر الاحتجاج اللغوي إلى اليوم (3).

3 - العامي: وهو ما حرّفه العامة عن العربيّ الفصحى أو المولّد سواء في الأصوات أو في الأبيّة أو في الدلالة، حتى تتوسى أصله. وهو الغالب في الاستعمال المقول (4).

جميع القواميس قائمة متفقاً عليها، بل إن الرصيد نفسه يمكن أن يتنوع من قاموس إلى آخر.

وهي على اختلاف المواقف منها، تمثل مشكلاً غير هين في القاموسية. وفي الغالب لا تبرر القواميس الحلول التي تفتحها لتجاوز إشكالاتها. فتبدو في الغالب إجراءاتها اعتباطية رغم ما قد تبذره من جهود قبل الوصول إلى ما توصلت إليه.

إذاً كان التمييز واضحاً خاصة نظرياً بين هذه المستويات، وإذا كانت المعالجة نظرياً ممكنة، فإن المشكل يكمن في التطبيق: ولعل أول مصاعب المعالجة تتمثل في التصنيف: وهنا يمرس تمييز بعض المفردات هل هي مولدة أم عاية، أم المقترض فيعضه أعمى قديم انصره في أنظمة العربية، وبعضه ظلت مظاهر اقتراضه ثابتة لعصر دمجه في النظام الصرفي العربي. وتظل مع ذلك مسألة تحديد أصل اللغوي صعبة عسيرة. لكن هذه المستويات الثلاثة تعدّ عادة مستويات هامشية مقارنة بالمستوى الجوهري الفصح، لأن المشكل يكمن في درجة مخالفتها للنص، لا فقط في مستوى المعجم بل كذلك في مستوى الأصوات والأبنية والدلالة.

إن الغالب في الأطوار العربية جميعاً هو استعمال مستويي الفصح والمولد في المكتوب، والعامي والمقترض الحديث في المقول. وذلك راجع إلى وجود اختيارات غير مقبولة في المكتوب يمكن أن يُسمح بها في المقول كالتخلى جزئياً عن القواعد التي تميز المعيار، حيث يُغلب التواصل العفوي، في العلاقات الشخصية أو العائلية خاصة ومن الطبيعي أن تعتمد مستويات غير مشتركة أي غير فصيحة، وغالباً ما تكون متباعدة بالحميمية والتبعية. والمفردات المتصلة بهذا المستوى أقل اعتماداً في المستوى الاجتماعي العام إلى درجة أن اللجوء إليها في مقدمات رسمية يُظهر صاحبها بمظهر غير المتمكن جيداً من اللغة.

والعامي رغم مخالفته المستوى المشترك، هو

مستوى مقبول بشروط المقام وبسبب عدم وجود حواجز أو فوارق اجتماعية أو مهنية بين المتكلمين. فهو أساساً رصيد خاص يُستعمل داخل مجموعات اجتماعية ومهنية مغلقة، ويمكن تصنيفه إلى ضروب دنيا منها: المستوى العائلي وهو خاص بالمقرّبين، ولا تُرأى فيه قواعد اللغة إلا نادراً. وهو لا يحافظ فقط على رصيد معين بل كذلك على نطق وتركيب خاصين، فالمفردات هنا غير متعمدة تماماً، فهي تخضع أساساً لطبيعة التواصل العائلي: كالمعرفة الجيدة بالمخاطبين؛ أما المستوى الشعبي فهو رصيد خاص بطبقات اجتماعية في أسفل السلم الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، ولا يوجد مقياس موضوعي لتمييز رصيده عن المفردات العامة المشتركة؛ وأما المستوى المبتذل فيشير إلى المفردات المحرمة: وفي ذلك إشارة إلى مقياس مفرق في الذاتية أو طرقات الطبقات الأقل تعليمياً وثقافة.

لكن يبقى التمييز بطريقة موضوعية بين ما هو عامي وشعبي وعائلي عسيراً لتداخل هذه المستويات في الواقع، لهذا نجد من الدارسين من يرفض هذا التصنيف ويجمع جميع هذه المستويات تحت مفهوم واحد هو اللغة غير المعيارية.

والقاموسيون أنفسهم لا يملكون أدوات تسمح بتصنيف مفردة في مستوى معين من هذه المستويات بطريقة علمية دقيقة فعرض المفردات تصنف في قاموس ما عاية، وفي قاموس آخر لا يشار إليها تماماً. فالقاموس مطالب بالتجذد وتغيير مواقفه من هذه المستويات بتطور الاستعمال وشيوع هذه المفردات وانتشارها. لهذه المصاعب جميعاً ظلت هذه المستويات اللغوية منفصلة عن الدرس اللساني، وظلت العلاقة بينها إشكالية. ورغم أن اللسانيات اعتنت بالمقول والمكتوب معاً، فإنها لم تتوصل بعد إلى حل إشكالات العلاقة بينهما. ولذلك فإن لسانيات المدونة تسمح بدراسة العلاقة بين المستوى العام والمستوى المحلي للغة الخطاب، سواء من جهة المحتوى أو من جهة التعبير. وسواء نظر إلى هذين المستويين منفصلين

تكون قادرة على أن تستحضر من الأسماء والمصطلحات والعبارة الخاصة بكل مشهد ومقام، ما يُعين الكاتب على رسم أبطاله وتحليل نفسياتهم وما تنطوي عليها من عقد وصراعات متخذة من الذاتية التونسية بخصائصها الاجتماعية واللغوية سبيلا لتسجيل الواقع كما هو.

وهكذا تنزع الواقعية في رواية «بلارة» منزعا تاريخيا، فقد مكنت الكاتب الشير خريقت رفيعة من الجمع بين الشخصيات التاريخية بلغاتها المفترضة آنذاك وأحداثها الواقعية من جهة، والشخصيات الخيالية والأحداث الفنية من جهة ثانية. وفي مزاجته بين الفن والتاريخ كان يُضخّج الحوار للغة أسطاله أيا كان جنسهم وزمنهم، ففتح بذلك روايته على الواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي الذي عاشته تونس في القرن السادس عشر، في فترة صراع الأسبان والأتراك والفنصيين على سيادة هذه البلاد، بينما تبدو أحداثه الفصحى وطرقاته تيمّان من لغة الخطاب التونسي الذي يأخذ الواقع المحلي موضوعا للأدب وموضوعا للغة أيضا. ويكتشف فنّان مفردات القرن العشرين في الشارع وفي المدينة وفي الزيف. ومن هنا كانت الأزمة هي لغة الكتابة في حدّ ذاتها، في هذه المروحة التي اعتدناها في الأعمال الفنية قائمة في مستوى الشخصيات والأفكار والقضايا بين الماضي والحاضر وما بينهما من صراع حدّ التأزم أو القطيعة. فقد أثبت خريقت اقتداءه بالجاحظ افتراضيا، أنّ القصص إذا استخدمت وحدها في نصّ معقد زمنيًا ومكانيًا وتدور أحداثه بين مجموعات ومملّ شتي، مستزيف الواقع أو تفرغه من محتواه، فلا تلازم. وهكذا تحكّم في تلوينات معجمه بحسب طبيعة تكوينات النصّ وشخوصه وظروفه ليصبح النصّ صانع اللغة. فالعامل مع النصّ يبدأ من طرائق استخدام المفردة ودلالاتها في زمني الرواية الكبيرين أي الماضي والحاضر، وحسب طبيعة الشخصيات التي تنطق بها. فنجد ألفاظ الاستعمال التي كانت خاصة بالمنطوق قد تحوّلت إلى نصوص مكتوبة، ولم تعد النصصيّ إلا مستوى من مستويات الكتابة. ويكتشف القارئ التونسي

أو في علاقاتها المكوّنة لدلالاتها النصية، فهناك دائما أثر للمدونة في النصوص التي تكوّنها، كما أنّ هناك أثرا للنصوص في الأدلة التي تكوّنها.

ومن هذه العلاقات التي درسها اللسانيون العلاقة بين المعجم والجنس الأدبي: فالعلاقات المعجمية في النصّ الشعري ليست نفسها في النصّ النثري أو المسرحي... ودلالات الحبّ أو الأمومة أو الحرية مثلا، ومفاهيمها تخضع لطبيعة الجنس الأدبي، كما أنّها تخضع للسياقات التي تنزّل فيها؛ كما درسوا العلاقة بين انتماء النصّ الزماني والمكاني وبين معجمه الدلالي خاصة، فحسب انتماء النصّ تنطق دلالات وتلوي أخرى، كما يظهر أثر ذلك في المجاز والحقيقة، والتجريدي والمحموس.

لكنّ تكامل هذه المراحل المعقدة التي تبيّننا الظواهر لا تلقى العناية بعد في اللسانيات(6).

### 3 - المستويات اللغوية في رواية «بلارة» :

بدأت هذه المستويات اللغوية تظهر في النصّ الأدبي المكتوبة، وتعتبر الرواية أكثر الأجناس الأدبية استجابة لها، لأنّها الأكثر مرونة في الإحاطة بمشاكل المجتمع، والأقدر على استيعاب تحولاته وشواغله. لهذا حاولنا في هذا البحث أن نصف الواقع اللغوي من حلالها، وحسبنا رواية «بلارة» للروائي التونسي الشير خريقت(7). هذه الرواية تثير فيها المستويات اللغوية كثيرا من الجدل. ولعلّ ذلك راجع إلى انتماء كاتبها إلى ثقافة مردودة تصل الماضي بالحاضر في محاولة لجسر الهوة بين مستويات اللغة باعتبارها مظهرا من مظاهر التكامل الاجتماعي. وقد أكسب ذلك هذه الرواية أهميتها، بالعودة خاصة إلى زمان ظهورها، وطبيعة ارتباطها بالواقع التونسي، وقرب لغتها من الواقع الاجتماعي التونسي بسبب انتساب كاتبها إلى تيار الواقعية الأدبية(8).

إنّ اللغة في هذه الرواية، تتلّون بلون الموضوع حتى

نفسه أنّ لهجة التونسية أو العامية هي في الحقيقة حصيلة هذه العجبات التاريخية، وشاركت في صنعها أعم كثيرة مرّت من هناك.

ويمكن أن نبيّن ذلك من خلال استقراء للمستويات اللغوية في هذه الرواية: أنواعها ودلائلها.

### 3-1 - استقراء المستويات اللغوية في رواية «بلارة»:

أكدت رواية «بلارة»، اختيارات الكاتب المقصودة، حيث نجده قد زواج بفضل قدرته اللغوية وملكته الفنية بين مستويات عديدة، فتفتّحت لفته على كلّ الأوساط وأبرزت أنها جزء منها، وقد أحكم خريف توظيفها حتى يعطي الكثافة اللغوية بعدها الواقعي فأمكنه أن «يخلق لغة جديدة حيّة وهبت الكلمات شحنة وجدانية موحية ومحتوى ذهنيا طريفا» (9). هذا ما يفسّر طبعان لهجة مدينة تونس لأنّ الأبطال يتصنّون إليها لا إلى الجريد كما فعل في روايته «الثقلة في حراجينها» مثلا. ولهذا دواصيه التي يفرّسها واقع الرواية، فيجانب «معاينة للواقع» مقصودا ومعتبرا.

لكنّا نلاحظ أنّ خريف أورد في الشرد المكتوب بالفصحى عدّة كلمات عامية أو أعجمية لم يقف منها موقفه من الألفاظ الأخرى الفصحى، فهي ترد في الغالب بين قوسين أو بين مزدوجين، وأحيانا يعمد إلى شرحها. وفي ذلك موقف يدلّ على أن هذه الكلمات غير عادية حتى لدى الكاتب نفسه، لأنّ المقال هو الذي يفرضها إذا كان في الحوار نصارى وأتراك مثلا.

فألغفة في هذه الرواية هي شهادة على ما يقع حولها بدقة، لذلك فقيمتها هي في مدى تناسبها مع الواقع والبيئة والتاريخ والأفراد، وهي أيضا صالحة للبحث في التحولات التي تعرفها العربية. وهو ما حفزنا على البحث فيها باعتماد منهج يقوم أساسا على المدوّن باعتبارها معطى اختياري ييسر معالجة القضية، ووصف الموضوع وصفا علميا ينطلق من اللغة ذاتها ويتجنّب الوقوع في المواقف المذهبية، فلا يلجأ معها الدارس

إلى استنباط الأمثلة قصد فرضها على الواقع وتكييفها معه. وقد قمنا باستقراء شامل لهذه الرواية، واستخرجنا المستويات اللغوية فيها التي حدّدناها كما يلي: الفصحى والمولد والعامي والأعجمي.

وقد مثّلت هذه المراحل من العمل أساسا أقما على وصفنا للواقع اللغوي في الرواية التونسية المعاصرة، وقد عملنا على تجاوز الوصف المحض إلى التحليل والاستنتاج، مستفيدين في ذلك من المراجع التي أعانتنا على تحديد ملامح القضية والتعرّف على أوجه الخلاف فيها وأبرز المقولات حولها.

وقد دعت طبيعة الموضوع إلى الجمع بين الوصف اللغوي الميداني والواقع الاجتماعي، فركزنا على صلة الكاتب بالبيئة التي ينمّلها، ونبيّنها إلى أثر المذهبية في توجيهاته اللغوية، على أن هذا العمل لا يدّعي الدرس التاريخي لأصول هذه المستويات اللغوية ونموّها بقدر ما هو وصف آتٍ للضرورة التي انتهت إليها اللغة العربية في هذا الحرف المكتاني وزماني واجتماعية محدّدة.

### 3-2 - تحليل الاستقراء:

توكّد هذه الرواية تنوّع المستويات اللغوية في العربية وتداخلها، وهي مستويات ينذر غيابها في صورة اعتماد نصّ واقعي، وهي ظاهرة لغوية طبيعية، بل هي ضرورية في جميع اللغات، إذ من الصعب العثور على مجموعة لغوية تستخدم لغتها بطريقة واحدة في كلّ الحالات، فإنّ استخدام اللغة خاضع لتبدّل الظروف، فاللغة لا توجد في وضع واحد، ولذلك فإنّ الاستعمال يفرز عددا من المستويات ليست بالضرورة فاسدة أو متخالفة للمصواب، لكنّها تسمح بمجال من الحرية تظهر فيه أشكال لغوية ليست مثبتة في المعجم كالعامي والأعجمي مثلا، ولا مفهومة من قبل جميع المتكلمين، كالفصحى أو حتى المولد المحدث... غير أنّ هذا التداخل يبدو أحيانا متعمّدا وذا أغراض غير تلقائية كإظهار التناقض، أو الاتهام بواقعية الخطاب...

وهو ما يهّد أحيانا بتعطيل التواصل في مستوى أوسع، أي في مستوى اللغة المشتركة.

وقد اعتمدنا في معالجة هذه المستويات والتفريق بينها على عاملين: أولهما لغوي: وهو مجموع الصفات التي يختص بها كل مستوى من السواحي الصوتية والصرفية والدلالية وأنواع التغيرات التي تنبع فيه؛ وثانيهما اجتماعي: ويتمثل في العوامل التي تهين لفرد اكتساب المستويات اللغوية. إلى جانب الضغوط التي تتحكم فيه لاستخدام مستويات بعينها دون أخرى.

فانتهينا إلى أنّ هذه المستويات تتصف بخصائص لغوية متميزة وكل مستوى يصلح للتعبير عن حقائق معينة أو يصلح لمعالجة واقع معين، أي إنّ لكل مستوى من هذه المستويات كيانه الخاص به، بل إنّ كل مستوى يحمل في ذاته عرّاس ثقافته (10) وهي غالبا ما تظهر في مستوى اللغة المنطوق، لكن هذا لم يمنع الكاتب المدروس من نقل المنطوق كونه تحولت خصائصه إلى المكتوب وأوحى بغيره من التطوّرات وشرعية في ظاهرها.

فقد انعكست على اللغة المكتوبة في النصوص الأدبية العربية الحديثة المشاكل التي تثيرها في العربية ثنائية الفصحاة والتطور اللغوي، وتعايش هذه المستويات اللغوية في اللغة الواحدة يمنع الباحث من اعتبارها لغات منفصلة، فهي لا تخص شخصا أو حالة منفردة أو جهة، بل هي دليل على أنّ المتكلم قادر على استخدام اللغة في أشكال عديدة، فهو يستعملها

في مستوى المكتوب الفصح ويستعملها في مستوى المنطوق العامي وقد يستعملها في مستوى لغة طبقة أو فئة اجتماعية. ويقطع النظر عن المواقف النظرية من هذه المسألة، فإنّ العمل المدروس قد عمد فيه صاحبه إلى الدفاع عن لغة «الاستعمال»، لذلك لم يلتزم مستوى لغويا واحدا، بل جمع فيه بين ما يجمعه الاستعمال من مستويات، مع اختلاف في الأبعاد.

إنّ تنوّع المستويات اللغوية وتقارب نسبتها بغيرنا بالنّسبة حول طبيعة استعمالها هل كان عملا ليا يخدم الاتجاه الذي يختاره الكتاب؟ أم نصورا لمستوى المتكلمين من ناحية التعليم والثقافة واللغة بطبيعة الحال؟ يمكن أن نلاحظ بالاعتماد على الاستقراء الاستنتاجات الآتية:

١ - الفصح: يُشعر استعمال الفصح في هذه الروايات بنزعة تعليمية أحيانا، عندما ينتهج الكتاب نصحا ينطوي على عناصر المفاجأة، فقد غلب على هذا المستوى التزيّن الآتي:

(1) إحياء المهجور من المفردات، للاستفادة منه، حسب آراء بعضهم (11)، في سدّ الخانات التي تبدو فارغة في العربية الحديثة، وقد يكون في ذلك إشارة إلى أنّ تطوّر العربية يكمن في خلاصها من حالة الجمود إلى وضع الاستعمال. فقد احتضنت هذه الرواية إذن برصيد من المفردات النادرة أو المهجورة في نصوص يفترض فيها الواقعية والحدائق، ومن أمثلة ذلك:

المفردة	معناها في القاموس	المفردة	معناها في القاموس
الاحتجاب (11)	لَسَ الخجبات،	الفرقة	معناها في القاموس
إسكان (177)	صائم لأحدية	طراز (44)	عطف
اسبح (252/م)	الماء الفجر	فهد (213)	شئ العرق
ياكورة العدم (14)	أول ما يُذكر في الشعر	مُحمّل (45)	يسمح له حق أي وير
رمق (33)	نظر	معتق (40)	حمر معتق تركت لتقديم وتطيل
شاذحة (210)	شذج (أي شاذحة رأسي على هذا الخفيد)	مهجورون (36)	المهجورون الثام
		هملج (ح/ 61)	هملجت الدابة سارت سيرا حسنا في سرعة

خاصة في تعقده مفاجأة القارئ بالفاظ لا يتوقع فصاحتها، لكنها في الحقيقة ألفاظ فصيحة أصابها بلى الاستعمال وانحراف اللفظ، فأصبحت عامية ومن أمثلة ذلك:

(2) الاعتداد برصيد مُتداول في المستوى العامي، انقطع استعماله في المستوى الفصيح، وهو يعود إلى حذور عربية فصيحة، ولكن الكاتب يصرّ ثراءه وصلته الوثيقة بالعربية الفصحى. ويظهر ذلك

المفردة	معناها في القاموس	المفردة	معناها في القاموس
أصرار (ح ضره) (120)	الضرة: ما يجمع فيه الشيء ويشدّ	الحديدة لمرصعة في دم الفرس من اللحام	
برقشة (4)	برقش الشيء: نقشه	ضحصاح (213)	ماء صحصح: تليل لا عمق فيه
بهر (119)	بهر صرب، أسرع	عش (214)	شرب بلا نفس
تبهنس (119)	تبحر	عكل (114)	عكل الدابة شدّ ساقها إلى عضدها بحبل
تعلّي (110)	اتلى المكان: راعه	فلوكة (116)	سقية صغيرة
تھسج (11)	هملحت الدابة سارت سيرا حسا	قنّاب (94)	التعل
حجام (99)	مخترّف الحجامه	كرع (214)	تناول الماء بالقم مباشرة
الدراري (116)	الفرية النسل	س (241)	نثره: جلبه وقذفه في شدة
وهج (221)	تغار	سح (241)	سح الشيء تركه في الماء
سمار (11)	نات عشي	هدة (244)	أريدة الأرض المنخفضة
سويق (118/خ)	طعام يصعب من ذوق الحظوة		

(3) استعمال رصيد فصيح لا يراعى حيّ، وبكثرة أحد في الألفاظ حتى صارت محاللات استعماله وبدأ العدول عنه يظهر تدريجياً، حتى سيطر على الاستعمال المولّد لحدث أو الأعشي المقترض وتراجعت ألفاظ عربية موجودة، يحكم الميل إلى التجديد أو الذوق... ومن أمثلة ذلك:

المفردة	معناها في القاموس	المفردة	معناها في القاموس
أد (217)	أسرع في الأمر واشتدّ فيه	علوّة (204)	العبث
أوباص (11)	ربص بالمكان أقام	علمن (61)	ح غلام، صبي
أسقط في يده (24)	احتار	قشبة (213)	حديد
بكسر (222)	شرب رفيع	قعب (214)	قدم صمغ عليل
مروج (33)	حاجر بين شيئين	كلكل (83)	الصدر
حاش (102)	الفس أو القلب	مدنّف (214)	مريض
الدهبه (109)	عامّة الناس	مسيبة (123)	موضع السيم
وبت الحجال (81)	النساء	مهدوق الرؤوس (121)	مرفوع الرؤوس
سنام (11)	سنام الحمل كتلة محدبة على ظهره	هتو (دفع) (256)	كثير النقط



جسدت الرواية هذا التوجه اللغوي، حتى تبدو أحياناً أشبه بعمل لغوي محض، إذ هي تعبير عن مواقف الكاتب من لغة الاستعمال التي تُفصح عن كثير من الثراء، وقد توصل الشير حريق إلى لغة تشترك فيها - في الظاهر - عدة مستويات ولكن التمييز الدقيق لهذه المستويات، يكشف أنها ذات بعد إنساني لم تسلم منه لغة من اللغات الحية.

ب المولد. يعدّ المولد دليلاً على أنّ اللغة حيّة لا تتوقف عن التطور. وهي ماكساها مفردات جديدة تصمن من التجدد، اللازمة للاستمرار. وفي الروايات المدروسة مفردات مولدة للتعبير عن معاني العصر ومعتقداته، مثل.

استلقت الأنظار (116)	تسويغ الزينة (83)	شقة (خ/ 43)
اعتجبت فيها الأصواء (84)	جالية (خ/ 251)	صحن رطب (خ/ 74)
إقطاء (45)	حركة جرية (خ/ 123)،	عقيلة (خ/ 129)
الزجر (254)	دخل (شهري) (22)،	متجنقات (خ/ 240)
اشبع (121)	ذور (224)،	مطار (خ/ 204)
تحاكي (45)	دريت (177)،	منروع (خ/ 248)
تخميسات الفلفل (84)	نم مستعار (خ/ 45)	

إذا كان الفصح يتطلب مجهوداً في الأصوات وفي الأسنى وفي الإعراب وفي التركيب، فإنّ العامي يحرص من كل هذه الأشكال التي «تعدّد التواصل» فتشابه أرمّة الأفعال فيه ويتقارب تصريفها مع مختلف الضمائر، ويضعف الإحساس بالمؤنث ويتقي تقريبا المشى. لكن غالباً ما يحافظ على الأصناف النحوية التقليدية لمنع حدوث تعبيرات عامة وجوهرية في الأسنى. كما يظهر العامي عدداً كبيراً من المولدات المشتركة ومنها ما يتعلّق بالبنية

وقد راعى الكاتب من منطلق الواقعية التي آمن بها عامة المناطق التي جرت فيها أحداث الرواية ولذا لمّا خرب في «لارة» حصراً من حلال استخدامه لعامية تونس الحاضرة، وذلك لأنّ أغلب الأحداث تدور في مدينة تونس، ولكنه اعتمد أيضاً على لهجات البوادي ولغات البحارة والجند، ولغة الساعرة ومدينة القيروان.. ومن أمثلة ذلك نذكر:

وهي ناتجة عن تطبيق قواعد التوليد التي أعنتها العربية في مراحل أروهاها لأولى. وهذه القواعد نوعان. (1) قواعد شكلية. أهمها لاشتق والتركيب، و(2) قواعد دلالية. أهمها المجاز والترجمة الحرفية).

ح- العامي يكشف الكاتب رغبة حرة في تقديم العامة على أنها لغة قابلة للاستعمال، فنجد رواية «لارة» تتحقّ البحث في قضية العامي. وتوسى إلى إظهار طابع الفصح، وإمكان الاستفادة منه في العربية الحديثة، فتربط الصلات التاريخية بين العامية والفصحى بإظهار أصلهما المشترك، وإعادة استعمالها ودمجها في متن العربية. وفي الحقيقة بين العاميات والعربية الحديثة، أوجه تشابه متآية ولا شك ممّا حافظت عليه هذه العاميات من عناصر العربية المشتركة، كما أنّها تتأني أيضاً ممّا غيرت هذه العاميات في اتجاه واحد ابتداء من عهد اللغة المشتركة.

المفردة	معناها في القاموس	المفردة	معناها في القاموس
بهذلة (68)	إهانة	عكري (81)	الأحمر الثاني
بورقوعون (141)	زهرة: شقائق النعمان	غرفية (79)	إناء واسع للأكل
تبسط (في الحديث) (245)	توسّع فيه	غرم (109)	ماء وطن راكم
تريش (173)	ريش / تيش	قال (164)	قال
تيس (35)	الذي يقوم بدور النيس، أي الزوج السوري للمطلقة ثلاثاً، ليسير تزويجها بعد ذلك من زوجها الأصلي	القالة (203)	الكلام بالقاف المعطشة
جباب (74)	جاة بسـ ...	قلب (68)	(القاف ب: نقاط) أنسل دون علم أحد
خذفوه (68)	رموه بعيداً	كث (81)	صت الماء مثلاً
حزاز (75)	القائم على شؤون الحقام	كُت صَفَرَة (129)	كتب صفراء (قديمة، قائمة على الخرافة)
خُشَى (رأسه) (173)	أخفاه	كُتَيْت (109)	مرتفع من الأرض دون الجبل
خُصْران (241)	جمع حصيرة يساطرون صغير أو ينحور	كرَاكَة (14)	اسم سجن قديم لبيات تونس، أصبح اسماً لكل سجن
خلاليم (81)	عجين يُبنا في شكل حبات صغيرة مستطبة	كرودة (214)	كره صغيرة / روم نابغ عن ارتعدام جسم بشيء صلب (بلارة، 266)
خُصَاة (13)	بوع من العشب البيزي	لحفة (92)	حاف
خُصْصَة (63)	أكلة أساسها الحمص	لَة (34)	تجمع من الناس
خُشْن (ع/ 203)	ليد / تحفى	سُجَامَة (ع/ 191)	النار الكبيرة
ذالة (78)	الدالة هي الطريقة عند الصوفية	نَحْلَة (41)	فرقة من العسكر
دويارة (71)	طعام من فول ومرق	مَرْطَق (213)	أحدث لبسانه صوتاً تعبيراً عن التلذذ بالأكل
رنت (120)	رَأَتْ	مَرْقَجي (73)	صائم المرق
رضاية الوالدين (79)	رضا الوالدين	مَرْكِس (196)	مركس الورقة: أفسدها / مَرْقَها
رُقَاق (44)	بوع من الحبر المرقق	مُرَاوِد (65)	ج مزود آلة موسيقية شعبية
سامور (204)	الدار الناحية المرتفعة الألسنة (بلارة، 261)	شَاف (124)	مسافة الساق
سدة (79)	مكان في المنزل مرتفع عن الأرض قليلاً تنضد فيه الأدبائش والظون...	شَاشِم (144)	ج مشوم، ياقه من زهر الباسمين المنضوم

سفارين (240)	ح سقية ، سُفن	نُشوشط (185)	رأس كبش نُشوشط: أي محترق بالنار لإزالة صوفه وتهيته للطهي
شراية (191)	ج شزاي الشاري / المشتري	مُفَرَّغَة (جلود) (61)	جلد مقوع: خشن. لم يُلِّقْ صوفه ليصبح صالحا للجلوس عليه (بلاقة 206)
شرايط (45)	ج شريط ، أشريط	مُكحلة (204)	سلاح باري
شفايط (47)	ج شَفَط: الجلد بالسوط	مَلَاط (61)	الركوب على الحصان بدون سرج، ويطلق على من لا يلتزم القانون
صارى (205)	السارة: العمود ينصب عليه شراع السفينة (الوسيط)	مُأبَس (68)	نوع من الحلوى
صَخري وبحري (208)	دون قميز	مازُو (124)	مازُو
صهيدة (نار) (125)	نار شديدة ، من صهده الحر. اشتد عليه	نَاشَف (12)	مُنَشَف
صوانة (118)	صيفة مبالغة من صان	نابم (76)	ناثم
ضبع (99)	نادى بقوة	نُزاجي (123)	ننظر
ضُر (124)	ضوء	نَضْبَة (طاعة) (63)	نَضْبَة وهي المكان الذي يعمد البائع ليعرض فيه بضاعته
طريقة (أصحاب) (177)	الطريقة تعني هنا مدرسة معينة من مدارس الصووية	فَزَان (81)	الاخذ
عافت (125)	(القاف بثلاث نقاط) : ماؤ	وَلَقَه (125)	ألفه
عُدز (68)	احتياش الغاز في الأمعاء		

ويرى الأستاذ فوزي الزمري (13) أَنَّ الكاتب قد اعتمد على كتب متابع الصالحين لينقل لغة الناس في حياتهم العامة آنذاك، وأورد كلمات من اللغتين التركية والإسبانية خاصة ليربط الأحداث بذلك العهد. وتهتمتا هذه الشهادة من حيث هي تدعيم لفكرة البحث اللغوي لدى خريف، وتؤكد الدور الكبير الذي أركله إلى لغة الكتابة عنده، حتى أمكنه ذلك من ربط القضايا والأحداث والشخصيات ربطاً زمنياً ومكانياً بالأوساط التي صوّرتها تلك الآثار، وهو بذلك يحقق ضرباً من الصّدق القتي... وخريف نفسه يرى أَنَّ «الخواص

د - المقترض: يُعد استخدام الأعجمي المقترض، في هذه الرواية عملاً مدروساً. فهو يتنوّع بحسب أماكن الأحداث وأبطالها، ومن أجل ذلك كان على البشير خريف أن يتقن مصطلحات وألفاظاً أعجمية للغات عديدة، كالتركية والإيطالية والأسبانية والفرنسية... ومن أمثلة ذلك تنوّع اللقب الذي يسند في العربية إلى الرجال من «سيد» في العربية إلى «سي» في العامية حسب سياق الرواية، ثم نجده مع الأتراك يصبح «أفندم»، ومع الإسبان «صنيور»، ومع الفرنسيين «امسيو».

تاريخي قد لا يخلو من نقد، ولكنه يُبَيّن تلك اللغة الخاصة بجهة خاصة أو بعصر محيّن قبل أن يأتي عليها التطور. ففي بلاّرة لم يراع خريف المستوى العامي المناسب تاريخيا ومكانيا فحسب، بل راعى كذلك مولدا جليدا ومعترضا من الفرنسية يعجّ بهما النصّ الروائي عندما يتناول السرد العصر الحديث (15). وقد تنوّعت مصادر الأعجميّ (16) في الحديث تنوّعا كبيرا بسبب الاحتكاك الثقافي ووسائل الاتصال والتعليم، فكان كلّ ذلك سببا في تضخيم دوره في الاستعمال المعاصر (17)، وهو ما تظهره اللوحة التالية:

من الكلم الإقليمي قلّة ويدلّ على معناها السياق، ولو لم توجد لأوجدها الكاتب، لإضفاء الجو ولو كان في تلك اللغة ما يقابلها (14). ولهذا تنتشر في «بلاّرة» لهجة التونسيين في القرن السادس عشر ولهجة الأرياف ومدينة القيروان، ولغة البحارة والجنّد، ولغة السفارة... وهذا يبدو اختياره اللغوي بحثا متوصلا عن اللهجات ينتها في آثاره ممّا يمكن معه أن نعتبره قد قدّم خدمة كبيرة للبحث اللساني المعاصر بإثبات هذه العادة الخام التي تمكن من رصد التحولات اللغوية وخصائص تطوّرها، فموقفه من اللغة حيثنّد موقف

المفردة	معناها في القاموس	المفردة	معناها في القاموس
أعلا (249)	أعلا أو أعلا أو أعة، لقب مدني وعسكري تركي، بمعنى مدّاء، نس	شائطي (231)	حاضرة العمل، من الفرنسية: chantier، (ابن مراد: الكلم، 138)،
أرمادة 224	إسبانية: سمير كبير (نمّج الوسيط)	شكّنة (178)	الإناء الصغير، من اليونانية (Skaphé) (ابن مراد: الكلم، 242)
استراتيجي (31)	من الفرنسية (Strategie)	شيب (16)	جزء صوف (الزمرلي: بلاّرة، 262)
استمبيل/خ 211	نوع من الموسيقى الأندلسية تشبه بعض الجهات التونسية	شوب (11)	ما بين صدر المرأة وثوبها من فراغ، إسبانية (Seno) (ابن مراد: الكلم، 245)
اسطوانات (74)	مفرداتها اسطوانة: عمود، من الفارسية استوانه (نخلة: غرائب، 216)،	شيشه (210)	نارجيلة، تركية، أداة تدخين (هوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 42)،
إشفاث (177)	ج. إشفة، مطبق تخزّنه النعال : من الأرامية، (نخلة: غرائب، 172)،	صابون (108)	قديمة في العربية، من اليونانية (Sapo- òmis) (ابن مراد: الكلم، 250)
أفحوان (61)	من العارسية أفحوان (ابن مراد: دراسات، 78)	صايط (142)	الحذاء، من الإسبانية (Zapato) (ابن مراد: الكلم، 249)
إكشام (159)	المساء، (تركية) aksam	صاحق (244)	م صحق، تركية من الفارسية: كوكبة من جود البني (ابن مراد: الكلم، 214)
إكليم (150)	مربية بمعنى الجلد	صنيور (193)	السيد، إسبانية
انبراطور (42)	من الفرنسية Empereur، عن اللاتينية imperator (نخلة: غرائب، 177)،	صوايط (78)	صبايط: فارسية، سقف بين دارين وتحت طريق (نخلة: غرائب/ 232)
الباب (30)	فرنسية (le pape)	طنجيّة (244)	ج طنجي من التركية، جندي في المدفعية التركية (الزمرلي: بلاّرة، 263)

بادشاه (283)	ملك، من الفارسية، (نخلة: غراب، 218)	طروليس (77)	حافلة ترؤد بالطاقة بواسطة ذراع متصل بأسلاك كهربائية، "تقيرية (trolleybus)
بارود (204)	من التركية (مارود)، من (poudre) الفرنسية (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 6)	طورطة (81)	نوع من الحلويات، إسبانية (الزمري: بلاوة، 266)
باشا (34)	ملك، من الفارسية، (نخلة: غراب، 218)،	عفارم (162)	من التركية، وتعني طبيب، حسن
باي أو بك/ (255)	من التركية بمعنى السيد والمتحكم (ابن مراد: الكلم، 152)	عبر (66)	عادة لا طعم لها ولا رائحة إلا إذا سحقتم، معرب (أنبر) (المعجم الوسيط)
براميل (222)	عقدها: برميل من الأسباني barril (ابن مراد: المصطلح، 191/1)،	عرب (211)	سفينة من السفن القديمة، يونانية (نخلة: غراب، 262)
بروة (221)	الواحدة الأمامية للسفينة أو القارب (الزمري: بلاوة، 256)	علايط (45)	ج. غلياط: سفينة شراعية حربية (تركية)، (الزمري: بلاوة، 264)
بريصة (244)	بارجة، لاتينية barca، دخلت العربية عن طريق سريكية bartcha، نعى زورق حربي (نخلة: غراب، 262)	فرتوة (234)	عاصفة وحيدة، وتطلق الكلمة عن أحد اصحاب إيطاليا؟ (الزمري: بلاوة، 266)
بسطون (252)	معلل شديد حمدة، من الفرنسية (Pettibonasse - baston/bastille)	برصان (181)	ركبة من الفارسية، أمر سلاطين تركية، (نخلة: غراب، 236)
بشماط (265)	بشماط، ومع، للفتح، pashat، يونانية (ابن مراد: الكلم، 166)	بلاص (173)	واحد فلوس، من اللاتينية (Pallus)، (ابن مراد: الكلم، 283)
بكلريك (242)	أمير البحر، تركية، (الزمري: بلاوة، 257)،	فلة (80)	زهر يشبه الياسمين، faio
بلاوة (140)	من بلور/ فارسية bēlūr (62/2)، عن اليونانية bērullus (ابن مراد: الكلم، 138)	نفقة (175)	حشية ضخمة مدوّرة، من اليونانية (phalanx) (ابن مراد: الكلم، 282)
بلجمة (208)	حرب من الخوف، من الفرنسية balanc	قبطان (253)	إيطالية (capitano)، مرادفة رواد السفينة (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 56)
بوغاز (202)	تركية، معناها المضيق أو مصب النهر (ابن مراد: الكلم، 150)،	قيودان (233)	جميعها: قيودانات (رنة عسكرية -تركية)، (الزمري: بلاوة، 264)
تابل (84)	ما يُقْبَض به الضعاف، فارسية (نخلة: غراب، 221)،	قرصان (47)	لص البحر، إيطالية (corsara) (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 30)
تافقة (61)	بيت، بربرية (الزمري: بلاوة، 258)	قلة (55)	إفجرة، من اللاتينية، (ابن مراد: الكلم، 323)
تبسي (74)	وعاء من الحجار يتخذ لطعام الكعكي خاصة، تركية	قلع (41)	سيف طويل معقوف، تركية (الزمري: بلاوة، 265)

تخت (81)	سرو / عرش الملك: فارسية، (نخلة: غرائب، 221)،	قدليسة (64)	سروال فصوص يشد بالأزرار تحت الركبة، تركية، (الزمرلي: بلارة، 265)،
ترفاس (144)	بروية من اللاتينية الإسبانية (Trufas) (ابن مراد: الكلم، 162)	قولف (66)	من الانجليزية golf، رياضة شهيرة (Pent Larousse)
تساريف (244)	ج. تسريفة: وهي نوءات وانخفاضات متتالية الأشكال في أعلى جدران الحصون، من التركية؟ (الزمرلي: بلارة، 234)،	كاهية (234)	تركية، معنى النائب
جاوي (خ/66)	بخور، بربية	كراكجة (ح/244)	ج. كراكجي من يحدف بالسفينة. تركية (الزمرلي، بلارة، 265)
حلجلاية (79)	حلوى تخلط بالمسمم (الزمرلي، 259)	كروية (34)	من اليونانية karô (كرويتي: عربية الأندلس، 400)
خان (234)	فندق، من الفارسية (نخلة: غرائب، 227)	كريك (207)	المجداف. تركية (المعجم الوسيط)
حصة (70)	الحش: نبات عشبي عريض الورق، أرابية (نخلة: غرائب، 180). وفي العامة التونسية، الحصة أيضا: قوادة ماء في حوض بين الزمرلي	كريمة (114)	فرنسية (Crème)
دادة (78)	(تركية: من ابويه tithê ومعناه المربية (ابن مراد: الكلم، 190)	كحك (66)	نوع من الحلوى، تعريب كحك من الفارسية (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 30)
ديلون (11.1)	قطعة نقدية إسبانية، (الزمرلي: بلارة، 260)	كليل (144)	إكليل، نبات عطري معطر، يونانية
دراهم (66)	نقد فضة، ووزن، يونانية (drachmê) (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 27)	كتويطة (118)	خزانة صغيرة، (الزمرلي: بلارة، 263)
درويش (208)	فارسية، بمعنى الفقير الشحاذ (ابن مراد: الكلم، 194)	كوت (222)	ثوب من ألقاب البلاء، لاتيني (comes itus) (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 65)
دُمان (203)	مقبض دفة السفينة	ماجل (117)	حوض ماء تحت الأرض: من العثمانية margelle (ابن مراد: الكلم، 371)،
دوامس (126)	جمع داموس، من اليونانية dhomos (نخلة: غرائب، 238)	مادونة (121)	من الإيطالية بمعنى السيدة
دوق (45)	إيطالية (duca) من اللاتينية (dux) بمعنى (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 24)	مايو (84)	فرنسية (Mai) من اللاتينية (Maius) (ابن مراد: الكلم، 391)

دونانة (149)	الأسطول، تركية (الزمرلي: بلارة، 260)	منارس (120)	منرس وتراس، من اليونانية tharéos (ابن مراد: الكلم، 373).
ديباح (131)	نسيج سده ولحماء من حرير: فارسية (نخلة: غرائب، 229)	مواقحي (71)	من يعد المرق، واللاحقة التركية (جي) دالة على الحرفة
ربلة (64)	أصل المخذ، من الأرامية، وكل حمة عيلة (نخلة: غرائب، 182)	مرمر (79)	هو الرحام، من اليونانية (mármaros) (ابن مراد: الكلم، 378)
زرايز (ح/ 244)	زرايز - أسلحة، تركية (الزمرلي: بلارة، 260)	مزان (ح/ 76)	فرنسية (Magasin)
زعر (144)	سات عشبي معفر، من اللاتينية (Satureia) (ابن مراد: دراسة حليلة، 126)	متان (64)	لباس (تركية)
زقوق (144)	يونانية	متجنيقات (240)	مجنين، آلة حربية لرمي القذائف، يونانية manganikon (نخلة: غرائب، 200)
سبابطي (169)	صانع الأحذية، من الإسبانية (Zapato) (ابن مراد: الكلم / 249)	مورو (121)	سكان شمال إفريقية قديما، (الزمرلي: بلارة، 260).
سبسي (80)	الغلليون، تركية عن اليونانية (ابن مراد: الكلم، 228)	تواويل (116)	مفرداها: نؤالة: غرقة للطبخ، لاتينية nāvícūla (كوريتي: عربية الأندلس، 344)
سرافق (66)	حيمة، فارسية (نخلة: غرائب، 233)	بونية (222)	واحداهانوتي، من اليونانية: (nautikos) (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 74)
سراية (160)	بلاط الملك، تركية من أصل فارسي (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 34)	نيلوفر (84)	من العارسية: بيلوفر (كوريتي: عربية الأندلس، 346).
سطنة / أسطال (79)	لاتينية سطنة satula (ابن مراد: الكلم، 228)	هانم (165)	سيدة عريقة النسب، تركية
سفالة (108)	إسبانية escale من مصطلحات البناء (ابن مراد: الكلم، 229)	هميري (159)	تركية، صفة لما يختص به ملوك تركيا (نخلة: غرائب، 248)
سكباچ (184)	تركة من العارسية، مرق يصنع من اللحم والخض (نخلة: غرائب، 214)	وطاق (211)	خيمة، تركية، (الزمرلي: بلارة، 267)
سلحدار (244)	تركية رتبة عسكرية، معناها حامل السلاح	بغفال (64)	سكين كبيرة، أوسيف، تركية (الزمرلي: بلارة، 268)
سنتج (214)	كوكبة من جود التي تركية من الفارسية (سنتجاق) (ابن مراد: الكلم، 214)	يشري (244)	أو الكشادية، فرقة من جيش الأتراك في القرن 14م، (الزمرلي: بلارة، 268)،

## الخاتمة :

لا تسعى هذه الدراسة إلا إلى الوصف اللساني العلمي، ولا تدعي أنَّ اللُّغة ينبغي أن تظلَّ مثالا ثابتا أو جوهرًا محطًّا، لأنَّ اللُّغة لا تتكوَّن وتكتمل في مرحلة ما، بل هي كيان متغيِّر يعيد فيها المجتمع الفاعل في الزَّمن المتغيِّر به، وتحديد واقعها المتحوِّل أبداً. وتسمي اليوم عدَّة قنوات لعلَّ من أهمِّها الرواية وربَّما كذلك الصحافة إلى اتِّخاذ هذا المظهر الحيِّ من العربية، أو ما يعرف بمرحلة الاستعمال أداة منهجية تؤسِّس نظرتنا الجديدة إلى اللُّغة على مدى مشاركتها في الثقافة الإنسانية والتحاوُّر معها والتجَدُّد من خلالها، بقطع النظر عن موقفنا من طبيعة هذا التجَدُّد ومدى محافظته أو تجنُّده.

لكنَّا إذا عرفنا أنَّ اللُّغة هي فكر الأمة والحامي لثقافتها وموتها، فلي ألغاطها ثمن قيمها وأخلاقها وعاداتها ومتصرُّفاتها الذنعية، ورؤاها العقديَّة وخيالها الأدبي وإبداعها الفنِّي، وفيها تاريخها وكيانها، وعليها تتعكَّل صورة إنسانها عملاً وفعلاً وشعوراً. أدركنا أنَّ مجتمعنا بعض الرَّداءات لغويًّا قد يهدِّد انسجام أفراده ثقافياً وفكرياً، وقد تغلب عليهم مظاهر التفتُّك، وحتى الإصابة بعسر التواصل.

ذلك أنَّ ضعف صلة الأمة بلغتها المكتفية بمراتب الفصحى المكتوب، قد أصبح معه من المتعذَّر الاتصال بهذا الميراث إلا بالترجمة؛ كما أنَّ الهبوط بالبلغة إلى المستوى العامِّي الذي نراه يمتدُّ يوماً بعد يوم إلى جميع مظاهر الاتصال مع فقر معجمه وقلة تنوع أساليبه وفشيت مجال التعبير فيه وغياب الدقة والوضوح الذي يميِّز اللغة الفصحى، سيكون عاملاً أساسياً في هيمنة ظاهرة الافتراض من ناحية؛ وفي ضعف مستوى تعلم اللغة العربية مقارنة باللغات الأخرى بسبب ضعف استعمالها وهيمنة اللغات الحديثة على لغة الاستعمال في المدارس والمعاهد والجامعات من ناحية أخرى. وستزداد الشكوى من صعوبتها، إذ يجد الطالب نفسه يواجه قيماً ومفاهيم وقواعد وأدبا لم يسمها في حياته اليومية فضلاً عن استعمالها.

والنتيجة طبعاً اتِّساع الهوة لا بين الأفراد ولغتهم

سمت رواية «بلارة» إلى اعتماد لغة تواصل تلغائية حتى بدا السيج اللغوي فيها قائماً على معادلة توفيقية بين استحضر ماضي اللغة واستحدثات الجديد فيها. والحاصل أنَّنا نتنظر من العوامل المتحوِّلة في لغة التواصل هذه أن تحافظ على توازن بين هذين الاتجاهين. هذا هو إذن الشَّأن في العربية الحديثة التي تقوم عليها اليوم لغة الكتابة الصحفية أيضاً. فهي لغة في جوهرها فصيحة ولكنها تميل إلى ملاينة الواقع باستنباط لغته.

لقد حاول البشير خريّف أن تكون لغته واقعية تترك أبطاله يتكلمون على سجيّتهم ولم يستعملوا الفصحى المشترك إلا عند التحوُّل إلى الشرذ الذي هو من خصوصيات الكاتب. وليس غريباً أن يكون من أهدافه التساوُّل عن طبيعة العلاقة بين المعجم وما اقتضاه العصر وجري عليه الاستعمال وشاع في النصوص والوثائق.

لكنَّ البشير خريّف عندما يستأثر بالشرذ يخرج اللُّغة عن التلغائية والمباشرة التي نعدّها هي المحوِّل لنحل محلِّها لغة متخيِّرة متفاد لهدف معيَّن، بدت بعد هذه المستويات الطريفة من الفصحى المتروك أو النادر، فكأنَّ رسالة الرجل ليست فقط تنبيه لما يتحقَّق الاستعمال اللغوي العربي من مستويات غير عربية خاضعة لظروف الخطاب وطبيعة التلقي بل كذلك هناك إشارة إلى ما يتنا عليه من تجاهل لأرصدتنا اللغوية العربية الثرية والميل إلى استبدالها بأرصدات لغات شعوب أخرى نأثرت بها في مرحلة ما من مراحل الاحتكاك اللغوي والثقافي بين العربية وغيرها من الشعوب المجاورة لها. وقد لما قال ابن منظور واصفاً حال العرب مع العربية: «حتى لقد أصبح اللحن في الكلام يعدُّ لنا مردوداً، وصار التلقُّ بالعربية من المعاييب معدوداً، وتنافس الناس في تصانيف الترجمات في اللغات الأعجمية، وتفاضلوا في غير اللغة العربية» (18).



ورغم اهتمام الباحثين العرب بمشكلة الأزواج اللغوي في العصر الحديث، فإننا لا نستجّل لديهم أي رؤية منهجية قائمة على إجراء تخطيط لغوي للتحكم في هذا الأزواج وتنظيمه. ولذلك لم يستجّل إلى اليوم سعي منظم يقرب بين العاميات والفصحى المعاصرة في مستوى الاستعمال الحي، مثل نهضة وسائل الإعلام للاعتناء ببنية العربية النحوية والمعمجة والذهنية، والاستعداد لوضع المفردات والمصطلحات الحديثة في الوقت المناسب حتى تستوعبها لغة الاستعمال قبل أن تستقرّ مقابلاتها الأعجمية في أفواه المتكلمين ويصعب عندها تعريضها

فقط، بل يبرر شعوب الأمة التي وحدتها اللغة العربية. لأنه بتلاشي الرابطة اللغوية تقل فرص التآلف والتواصل وحتى متابعة البرامج والوسائط المعلوماتية لاستقلال كل إقليم بلمجته، ويصبح التآلف في الغالب بإحدى اللغات الأعجمية.

فلا مناص حينئذ من معالجة العرب لهذه القضية اللغوية ولكن بأساليب وأدوات علمية حديثة، فالألم التي ارتقت في معارفها وتبوّأت مراكز الحضارة أولت اللغة الأهمية التي تستحقها فخصصت لها مراكز بحوث ودراسات وسعت حيزاً إلى تقادي الانزلاق نحو فوضى لغوية باسم الانفتاح.

## المصادر والمراجع

- أبن جني، الخصائص، تحقيق، محمد علي الجار، مكتبة عصية بدمشق، 1975.  
 ابن مراد إبراهيم - المعجم العلمي العربي المختصر، دار العرب للإسلامي، بيروت، 1994.  
 ابن مراد إبراهيم المختصر لأبني في كتاب الطب والطبيلة عند العرب، - العرب للإسلامي، بيروت، 1985.  
 ابن مراد إبراهيم، الكتب لأبني في العربية، دار العرب للإسلامي، بيروت، 1990.  
 ابن مراد إبراهيم، دراسات في معجم العربي، دار العرب للإسلامي، بيروت، 1997.  
 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1990.  
 الحافظ أبو عثمان - البيان والبيان، تحقيق: عبد السلام محمد خالون، القاهرة، 1948.  
 الحافظ أبو عثمان - الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد خالون، مكتبة الحظي، القاهرة، 1945.  
 الحمروني محمد وشاد - البشير حريف في اللغة الأدبية السائدة، الفكر 1982/1 ص- 168.  
 حريف البشير - خطر الفصحى على العامية، الفكر 1969/10.  
 حريف البشير - ملارة، بيت الحكمة، تونس، 1992.  
 أرمللي فوري - الكتابة القصصية عند البشير حريف، دار العربية للكتاب، 1977.  
 الزمرلي فوزي - دراسة وتقديم لرواية ملارة، بيت الحكمة، تونس، 1992.  
 السيد محمد مدوي - مستويات العربية المعاصرة في مصر، دار المعارف بمصر، 1964.  
 لمسي طرب - تسمية الألفاظ الحديثة في اللغة العربية مع ذكر أصلها بعروية، دار العرب للنسبي، القاهرة، 1960-1969.  
 مجمع اللغة العربية بالقاهرة - المعجم الوسيط، ط2، دار أمواج، بيروت 1987.  
 مطر عبد العزيز - المعجم الوسيط بين المحافظة والتجديد، وقائع ندوة «ماتو أحمد فارس الشدياق تونس 15-17/4/1988»، دار العرب للإسلامي، بيروت، 1988.  
 الطوي محمد العروسي - من فصيح الدارحة التوسية، مجلة المصححة 1/1984 و2/1985 ص-73-70.  
 اليسوعي الأب وغايل بخله - غرائب اللغة العربية، ط4، بيروت، 1906.  
 الصراوي الحبيب - التوحيد النحوي في الصحافة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، 2009.  
 الصراوي الحبيب - قاموس العرب من مقاييس الفصحى إلى صفوة الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، 2011.

- Baccouche Taieb L'emprunt en arabe moderne, Beṭ-Elkhana - Carthage, I B L V, Université de Tunis, 1994
- Corriente Federico A Dictionary of Andalusī Arabic, Leiden New York, Kohn, 1997
- Mayaffre, Damon Rôle et place des corpus en linguistique réflexions introductives Textos [en ligne], décembre 2005 vol. X, n°4 Disponible sur : [http://www.revue-texto.net/Repere/Themes/Mayaffre\\_Corpus.html](http://www.revue-texto.net/Repere/Themes/Mayaffre_Corpus.html) (Consultée le ...).
- Petit Larousse illustré, Librairie Larousse, Paris 1981
- Rastier, F 2001 Arts et sciences du texte Paris, PUF
- Rastier F 2005a. Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus, in G. Williams (ed.), La linguistique de corpus, Rennes PUR, p. 31-45 [En ligne sur Texto : [http://www.revue-texto.net/nodes/Rastier\\_Rastier\\_Enjeux.html](http://www.revue-texto.net/nodes/Rastier_Rastier_Enjeux.html)]
- Vendryes J. · Le langage , Paris, 1968.

## الهوامس والإحالات

- (1) ينظر: الحبيب النصراوي : التوليد اللغوي في الصحافة العربية الحديثة، ص 14
  - (2) الحبيب النصراوي: قاموس العربية، ص 11.
  - (3) نفسه، ص 22.
  - (4) نفسه، ص 22.
  - (5) الحبيب النصراوي: التوليد اللغوي، ص ص 306-307.
  - (6) لتتوسع ينظر:
- Rastier, F 2005a. Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus [http://www.revue-texto.net/inedits/Rastier/Rastier\\_Enjeux.html](http://www.revue-texto.net/inedits/Rastier/Rastier_Enjeux.html)
- (7) روائي تونسي ولد سنة 1911، وتوفي سنة 1983. (أولاً: اسم علم للمراة، من كلمة بلود، وهي بطل الرواية).
  - (8) هو رائد مدرسة الترجمة. سميح الداية في حر. رويبة سنة ثالثة، 1911، والإقليم، أو حدث درباري، سنة 1937، وبمقر الليل، 1941، والذقة في عراجينها، 1944. ومجموعة «مشوم القلب» سنة 1979 وأخيراً «الآلة» التي يعود تأليفها في الحظيفة إلى سنة 1976. وكان في أثناء عمله مع القذافي قد نشر سنة 1950 مقالا مهتماً بمجلة «الفكر» التونسية، عنوانه «خطر الفصحى على العامية» جاء فيه: «العرابي في حياته الاعتيادية يعيش بالعربية، فإذا همّ بالكلمة تراء يشعر كأنه داخل إقليما غير إقليمي فلا تعدو الفصحى إل تشارك بها الحياة اليومية والإحساسات الشعبية ترجمة من العامية إلى الفصحى».
  - (9) الحمراوي الشير خريف في الدعوى الأدبية السائدة، مجلة الفكر، 1982/5
  - (10) بدوي محمد السيد: مستويات العربية المعاصرة في مصر، ص 97.
  - (11) الطوي. غاذج من نصيب الدائرة التونسية، ص ص 4-7.
  - (12) انظر هذه الفوائد في كتاب الحبس النصراوي : التوليد اللغوي في الصحافة العربية الحديثة، ص ص 28-17.
  - (13) فوزي الزمرلي : الكتابة القصصية عند البشير خريف، ص 383.
  - (14) البشير خريف، مجرّبي القصصية، ص 96.
  - (15) للتوسع، ينظر: فوزي الزمرلي: الكتابة القصصية عند البشير خريف، ص 303 و304 و386.
  - (16) ينظر في تحديد أنواع الأعمى المستعمل في تونس ومصادره، كتاب:
- 29-42 pp Baccouche T. · L'emprunt en arabe moderne
- (17) اعتمدنا في تتبع أصوله مجموعة من المراجع ومزايا إليها كما يلي: نخلة، غرائب - ابن مراد: دراسات والمصطلح الأعجمي، والكلم - والزمري. بلارة - وكوريتي، عربية الأندلس - وطوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، إضافة إلى المعجم الوسيط ولأرويس الصغير ينظر تفصيل هذه المراجع في قائمة المراجع.
  - (18) ابن منظور: لسان العرب، المقدمة، ص 8.

## التعدّد اللّغوي

### في رواية الجنازة لأحمد المديني (1)

مسعود لشهب / جامعي، تونس

المعنى كما هو شأن الكتابة التقليدية لتكتسب صفة التعدّد والتداخل ممّا يجعلها أقرب إلى جوهر الحياة وأقدر على التعبير عن واقع متعدّد ومعقد.

إن هذا المنظور الذي عبرت اللّغة الروائيّة يعود أساسا إلى تطوّر الدراسات النّقديّة المتعلّقة بها واختلاف اتجاهات النقاد في نظرتهم إليها ويمكن أن نجعلها في ثلاثة اتجاهات

#### ■ مدخل

تعدّ اللّغة من أهمّ مكوّنات الخطاب الروائي فهي الوساطة بين الروائي والقارئ وهي أيضا الأداة الوحيدة القادرة على رسم الأجواء وتقديم المواقف داخل عوالم النصّ وبالتالي بناء الواقع الروائي. ولا تتوقّف اللّغة عن مصاحبة الخطاب الروائي في حساسيته الجديدة للعالم من حوله، لذلك كانت هناك مفارقة كبرى في توليف المكوّن اللّغوي بين الخطاب الروائي التقليدي والخطاب الروائي الحديث، إذ اعتنقت اللّغة الروائيّة الحديثة من الانغلاق والتقريرية وأحادية

1 - هناك من النقاد والدارسين من تعامل مع اللّغة الروائيّة باعتبارها ذات أبعاد مرجعيّة فنظر إليها باعتبارها موضع دراسة إيديولوجية فوقع ربطها بما هو اجتماعي ويطبق ومدى تعبيرها عن الصراع الاجتماعي بين الفئات الاجتماعيّة ومن ثمة أهمل هؤلاء النقاد إهمالا تامّا كلّ المسائل المشحونة لأسلوبية الرواية (2).

2 - أصحاب الاتجاه الثاني درسوا اللّغة دراسة أسلوبية ولسانية صرف ففكّكوا مستوياتها الصوريّة والصوتيّة والتركيبية والبلاغيّة والدلاليّة وتركيبها بواسطة تحليل بنوي قائم على مجموعة من الشائيات التي استمدّت من لسانيات دي سوسير كثنائية الدال والمدلول، وثنائية اللّغة والكلام، وثنائية المحور التركيبي والمحرور الاستبدالي، إلّا أنّ أصحاب هذا الاتجاه أهملوا بلاغة اللّغة الروائيّة ومستويات التشخيص فيها إذ نظروا إليها نظرة لا تختلف عن نظرتهم إلى لغة الخطاب الشعريّ. لذلك أشار باختين إلى قصور أصحاب هذا الاتجاه عن إدراك خصوصية اللّغة الروائيّة بقوله : "إلّا أن تلك التحليلات والمحاولات أظهرت بوضوح

أن جميع مقولات الأسلوبية التقليدية، بل ومفهوم الخطاب الشعري الذي تعتمد عليه، غير قابلة للتطبيق على الخطاب الروائي. ذلك أن هذا الأخير قد أبان على أنه الحجر الأساس في كل تفكير حول الأسلوبية، لأنه أظهر ضيق الأسلوبية وعدم ملائمتها لكل مجالات اللفظ الحي. إن جميع محاولات التحليل الأسلوبية الملموس للنثر الروائي إما أنها تاهت وسط الأوصاف اللسانية للغة الروائي، وإما أنها اكتفت بإبراز عناصر أسلوبية معزولة قادرة على الاندراج (أو فقط تظهر متدرجة) ضمن المقولات التقليدية للأسلوبية. في كلتا الحالتين: تند الوحدة الأسلوبية للرواية وخطابها عن الباحثين. إن الرواية ككل، ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، ويشر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتناهية التي توجد، أحياناً، على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة<sup>(3)</sup>

3 - الانجاء الثالث تزعمه باختين وخاضعة في كتابه "شعرية دوستوفسكي" أو "جماليات الرواية ونظريتها" حيث درس لغة الرواية بقيدا عن معايير الشعر ومفاهيمه البلاغية التقليدية لأنه يرى أن الرواية قائمة على التعدد والتنوع إذ تحمل أذواق الناس وأفكارهم ورواهاهم المختلفة. وهذه التعددية اللغوية داخل الخطاب الروائي هي التي جعلت الرواية عند باختين ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار آخر، فالهمم بالنسبة إليه داخل الرواية هو "ماهيها كممارسة ثقافية للغة في علاقة عضوية مع المجتمع، وليس ما تعكسه من آراء المؤلف أو ما تطرحه من موضوعات"<sup>(4)</sup>. فلفة الرواية لغة حوارية لا تستطيع المقولات النحوية المجردة والبلاغية التقليدية الإحاطة بخصوصياتها، فهي فضاء ورؤية للعالم ووعي متعدد مشبع بالتجارب الحياتية في بعدها الإنساني بما فيها من جدل ومفارقات لذلك يقول: "إن نستند هنا إلى الحد الأدنى اللساني التجريدي الموجود في لغة مشتركة بمعنى نسق من الأشكال الأولية (ومن

الرموز اللسانية) التي تضمن حداً أدنى من الفهم في التواصل المألوف. ولن نفحص اللغة باعتبارها نسقا من المقولات النحوية المجردة، وإنما ستعامل معها باعتبارها لغة مشبعة إيديولوجيا وباعتبارها مفهوما للعالم، بل وكأنها رأي ملموس، أو كأنها ما يضمن الحد الأعلى من الفهم المتبادل في جميع مجالات الحياة الإيديولوجية"<sup>(5)</sup>. فداخل الرواية يعترضنا تعدد لغوي ناتج عتاً بداخلها من تعدد صوتي، وهذا ما يولد حوارات متعددة داخل الرواية، من حوار بين المتكلم ونفسه وحوار المتكلم مع غيره، وحوار المتكلم مع مستويات أخرى للغة.

ولغة الرواية في تعددها تعكس حسب باختين "تعدد لغات المجتمع وفئاته المختلفة وتقوم على الإنادة من أشكال القول الإنساني في المخزون الثقافي واللغوي و«إجماعي للكتاب»"<sup>(6)</sup>. وهي من هذه الناحية تكون محملة بالمقاصد وأشكال الوعي المختلفة، فهي ليست نسقا من المقولات النحوية المجمدة ذات البنية الثابتة وإنما هي كيان حي تتعايش داخله أصوات متحاورة وتعددية لسانية. لذلك يقول باختين: "إننا لقد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النثر، وإذا لم يعرف كيف يرتقي باللغة إلى مستوى الوعي التسيبي: الكاليلي، وإذا لم يستمع إلى الثانية الصوتية الغوية، وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحية المتحوّلة، فإنه لن يفهم ولن يحقق أبداً، الإمكانات والمعضلات الحقيقية للرواية"<sup>(7)</sup>.

إن هذه الخصائص المميزة للغة الرواية تجعل علم اللغة عاجزاً عن إدراك خصوصياتها لذلك يدعو باختين إلى ما يسميه بـ "ما بعد علم اللغة Métalinguistiques" إذ يقول: "ولهذا السبب فإن تحليلاتنا [...] لن تكون لغوية بالمعنى الدقيق والصارم للكلمة. من الممكن أن تنسب إلى ما بعد علم اللغة Métalinguistics، نعتي بـ "ما بعد علم اللغة" تلك الدراسة، التي لم تتشكل بعد من خلال علوم محدّدة ومعتمّدة، وهي خاصّة بتلك الجوانب

المشخصة، فقام الّلغة الأولى الثّانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها. لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطاً وسطحياً، بل عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنّها كلّ جوهرى مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالّلغة التي بوشرت عليها(9).

إن اهتمامنا في هذه الدراسة ستركز أساساً على تتبع مظاهر التعدّد اللّغوي داخل رواية الجنّازة لأحمد المدني والكشف عن دورها في إكساب النصّ تعدّدا صوتياً وتنوعاً في الرّوى والمواقف ما كان ليكتسبهما لولا قدرة صاحبه على التقاط اللّغات المتنوعة وتشخيصها تشخيصاً روائياً.

توسّل «الجنّازة»، من أجل إيصال ملفوظها السردى للقارئ، بعدّة لغات، حيث تظهر إلى جانب لغة السرد الروائي بما فيها من صيغ التقرير لغات عديدة ليس مجانها الأصلي النصّ الروائي كلفة القرآن الكريم، ولغة الخطاب الشعري واللّغة البرمية المتدولة (العامة).

## ١ - لغة القرآن الكريم :

استلهم أحمد المدني عبر مجموعة من الأقوال السردية لغة النصّ القرآني، وهذه اللّغة بما فيها من فصاحة، وبلاغة وقدرة على الخلق والتّصوير أصبحت رافداً أساسياً في تشكيل الفضاء اللّغوي للرّواية التي ندرسها، واللّغة القرآنية تحضر عبر تفتينين هما تقنية الاقتباس، وتقنية المحاكاة الساخرة أو ما يسمّى باختين بالباروديا .

تقنية الاقتباس : تحضر في رواية «الجنّازة» آيات قرآنية متعدّدة يقع وضعها بين مزدوجين وسنستعين في تحديدها بالجدول التالي :

من حياة الكلمة، التي تتجاوز - وهذا شرعي وقانوني تماماً - حدود علم اللّغة. [...] إن علم اللّغة وما بعد علم اللّغة يدرسان ظاهرة واحدة بعينها تصف بالملحميّة والتّعقيد الكبير وتعدّد الجوانب ونعني بهذه الظاهرة الكلمة، إلا أنّها يدرسانها من جوانب مختلفة ومن زوايا مختلفة أيضاً. يتعيّن عليهما أن يكمل أحدهما الآخر ولكن عليهما ألا يختلما ببعضهما(8) ويقدم باختين في ظلّ هذه المواقف مختلف الطرق التي من خلالها نستطيع أن نلتقط التشخيص الروائي للّلغة وهي :

- الحوار الخاص، الصريح.

- التهجين : أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعين، لغويين مفصولين، داخل ساحة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصدياً.

- تتألق اللّغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي : أي دخول لغة الرّواية في علاقت مع لغات أخرى، من خلال إضاعة متداولة لربّ أن يزول الأمر إلى توحيد اللّغتين داخل ملفوظ واحد. أصبح هذا التعلق هي :

• الأسلبة أي قيام وعي لسبي معاصر بأسلبه مادة لغوية، أجنبيّة عنه، يتحدّث من خلالها عن موضوعه «اللّغة المعاصرة تلقي صوّداً خالصاً على اللّغة موضوع الأسلبة، فنستخلص منها بعض العاصر وترك الأخر في الظل».

• التنوع : نوع من الأسلبة يتميّز بأنّ المؤسلب يدخل على المادة الأولى للّلغة موضوع الأسلبة، مادّة «الأحييّة» المعاصرة (كلمة، صيغة، جملة...) متوخّياً من وراء ذلك أن يختير اللّغة المؤسلبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها.

• الباروديا : نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللّغة المشخصة مع مقاصد اللّغة

الرواية	الآيات	الصفحة	السياق
الجنارة لأحمد المديني	أقسم بهذا البلد ووالد ما ولد. «أبناء السيل»	13	حديث الشخصية عن مغادرتها للمكان شوقا إلى الزحيل.
	«والطليحة والمتردية وما عاف السبع - الكاظمين الغيظ - المؤلفة قلوبهم»	20	حديث السارد عن أولاد حريز وإلهم.
	- «إنه صميم مجيب» - إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم» - إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد	43 106 141	- الحديث عن مراكش بنهرها «ورازت» وجيلها وكثرة زوايا الأولياء فيها. - الحديث عن اختلاف روايات الرواة حول ما حدث. - حديث الراوي عن موكب دفن صديقه الصحفي وهو يشق المدينة وما خالجه من مشاعر هي أقرب إلى لحظة الحلول عند المنصرفة.

حصاص الرواية الشعبية وما يلحقها من تغييرات  
بانتقالها من سارد إلى آخر، فإذا نحن أمام روايات  
متغيرة مختلفة بالزعم من تعلّقها بالحدث نفسه. ومن  
ثمة فإن الاقتباسات القرآنية لا تنهض بوظيفة الاستشهاد  
أو تحريك الوازع الديني واستنهاضه لدى شخصيات  
الرواية وإنما تنهض بابتكار دلالة جديدة مرتبطة بالواقع  
الذي يشخصه النصّ الروائي. فإذا بهذه الآيات القرآنية  
- وقد دخلت إلى الرواية من جهة الاقتباس - تغادر  
الخطاب القرآني بأجوائه الدينية المفعمة بالقداسة  
لتندرج ضمن خطاب روائي بأجوائه السياسية والتقليدية.

المحاكاة الساخرة أو الباروديا: إن المحاكاة الساخرة  
تقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخصّة مع مقاصد  
اللغة المشخصّة، فهي تخرج بالأسلوب من موضوع إلى  
آخر لغايات متعدّدة أهمّها التشويه والمبالغة والاستهزاء

إن المتّبع لهذه الاقتباسات يجد أنّ الروائي يعمد  
إلى توظيف النصّ القرآني توظيفا مخصوصا إذ يخرج  
هذه الاقتباسات من سياقاتها الأصلية بما فيها من  
محمولات دينية إلى سياقات جديدة تتعلق بالعالم  
الروائي فالأقتباسات القرآنية تفقد - وقد دخلت جسد  
الرواية - ما كان لها من دلالات لتتصهر مع جملة من  
اللغات الأخرى سعيا إلى تأسيس التيمات الروائية التي  
قد تكون في الكثير من الأحيان متعارضة مع الدلالة  
القرآنية، ومن الأمثلة على ذلك الآية الأولى التي  
اقتبسها أحمد المديني من الآية الكريمة «لا يغير الله ما  
يقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم». فهذه الآية تأتي في سياق  
حضّ الله تعالى للمؤمنين على الفعل الحَرّ المرديد الذي  
يسعى إلى تغيير الأوضاع نحو الأفضل ونهيه لهم عن  
التواكل تحت ذريعة التوكل على الله والإيمان بالقضاء  
والقدر. لكن المديني أوردها في سياق الحديث عن

فيكتسب من خلالها انسيابية تتطوّر بالصّ على نحو  
الشّع وتفتح به المدّس من نافذة المقدّس في صوغ  
حواري متمرّد ومناهض لأيّ تميّط، ويمكننا أن نرصد  
مظاهر هذه المحاكاة من خلال الجدول التالي.

وهذه الطريقة في استحضار لغة النصّ القرآني ندو  
حاضرة بكثافة في رواية الجبارة لأحمد المدني.  
فإذا بالخطاب السردى يستولي على لغة النصّ  
المقدّس ويطوّعها لخدمة سياته الشكلية والدلالية،

رقم الشاهد	نصّ المحاكاة الساخرة	الموقع في الرواية	سياق الخطاب
1	يأتي ثباتها بإذن ربّها، في العثم فيخصب والدّه فيراً.	ص 10	الحديث عن منطقة بني زروال وشيخها «الشريف»
2	إد المسافات لم تعد تشع لأفراحنا، وهذا الشيء الذي يأكل القلب لا يعرف كيف يسري إلى السنان وطوبى لكم وطوبى وسبحان ربك ربّ العزّة عمّا يصفون. وسلام على المرسلين، المرسلين.	ص 19	الحديث عن تروّي وضعيّة السارد الاقتصادية والاجتماعيّة واستعداده لمعادرة يرشيد نحو منطقة «أولاد حريز»
3	الحزبة أعوتني، والحزبة شرّدتني، والحزبة شرّدتني في البلاد «ليكن من هذا ومي إليكم ما عظم»	ص 19	ساق التصوير عن المماناة الاجتماعية والاقتصادية
4	يتناحون كثيراً، ويشاسون عري، وقد ضاع المكان ولانذ من التوسّع في ملكه تعالى، فامسك له وحده لا شريك له	ص 26	سياق اجتماعي
5	ما معنى أن يطالب العفّان، والمؤلفون بصفار، والخصميت والسكراري، بالزيادة في الأجور، والأوراق مقيّسة بتدبير من العزيز الحكيم؟	ص 27	هجاء لسياسة اقتصادية تعثق الفوارق الاجتماعية وتشترّع للاستغلال باسم الدين
6	إسي الدار البيضاء أشهد أنّه باطل [ . . . ] فكأنّه لم يحدث وحادث ويحدث وسيحدث بتدبير من العزيز الحكيم، يوتي الملك من يشاء وحده لا شريك له، وهو على كلّ شيء قدير، وله الأسماء الحسنى «الكثير» «الجبّار» «المهيمن» «العظيم» «المتحكّم».	ص 29	صوت المكان يشرّأ عمّا الضق به من تهم
7	لم نقصد سوى تسليمكم. . . . ومن أجل التمرّن كي يسهل علينا فتح الأبواب الموصلة لتدخل زمن الحشر العظيم، يوم لا ينفع فيها مال ولا بنون إلّا من أذن الرهبوت بوجهه علي.	ص 44	نقد سياسي واجتماعي
8	تفسير الجبال سيرا، وتقوم الأرض موراً وترجف الأرض رجفاً مثل السّيفيّة في الماء، وتضع الحوامل حملها وتذهل المراضع عن رصانها وتصير الشياطين حائرة وقد تناثرت عنهم النجوم وكسفت الشمس وكشفت السماء من فوقهم، والناس من ذلك في غفلة وأي غفلة»	ص 36	الكشف عن النفاوت الطبقي والفوارق بين الأحياء القصديرية التي تحيط بالدار البيضاء والأحياء الرّاقية داخلها

9	قد نبتت على أطرافه للساجد يآذن «راكعات، ساجدات، ذاهلات، والسقا بلباس بهلواني وقد غنطقوا بقرب ضامرة ينتظرون حلول أوان السقاية » ويتهللون إلى العلي القدير أن يفيض عليهم من دمه الغزير إنه سميع معجب، وعلى الاستجابة للمكرمات قدير»	ص 44	سياق اجتماعي تصوير مظاهر من معاناة الأحياء الفقيرة على مشارف مدينة مراكش
10	ثم ماذا، يرتد البصر حسيروا والزمرات موجعة. [...] والذين كانوا البارحة صفا صفا متراسة في المظاهرات يقفون بذات التراص اليوم طواير وراء شباك الزهان على الخيل؟ أو مواد «التعاون الوطني» فماذا تبقى لك أنت، لجبل الحنية والانكسار	ص 44	الحنية السياسية التي مني بها جيل الاستقلال.
11	فسبحان الذي وهب وهيب الهواري. أجل هو صانع الليل ومورق النجوم. لا تفرح الكريات إلا به ومعه، يسطع النور قليلا قليلا وتبدأ الغمة في الانهلاء ويكون هو الذي يديرها [...] تنهات عنها أولا [...] عندئذ يحرق الأصحاب من حبة الضممت، تترك صوبهم وتنسب ألستهم في الكلام المباح، الهواري هو الذي يفعلها ولا أحد سواه، يربح من سبع سماوات طباقا.	ص 45	حديث الشارد عن قدرة الهواري على توفير الخمرة للزقاق لتسيان خيبته ثم حتى في أحلك أزماتهم المادية
12	قال الهواري : ألم أقل لكب أنها تحبني بالمعظم وهي محبة.	ص 45	وصف الخمرة
13	لكن عطيب الجمعة قال لنا كل ليلة في الأرض على الله رزقها	ص 45	سبقي اجتماعي نقد العقلية الاجتماعية السائدة المتراكمة
14	فسبحان هذه المدينة ووالها وساكنها ومسلم عليا إن سكانها إلى يوم الدين، والسلام على دار العرب والبربر والإسلام فيها أمين.	ص 46	هجائية سياسية لأهل مدينة الدار البيضاء من الفقراء بسبب عضوهم للأمر الواقع وطاعتهم العمياء للسلطة القائمة.

وهذه الشواهد تبليغ فيها الجرة في انتهاك المقدس الديني مذهب الأقصى عندما يكسب الشارد شخصية الهواري بعض صفات الذات الإلهية في صرب من التمويه يخالط القارئ ويجعله غير متيقن هل أن الحديث يتعلّق بالله أم بالهواري؟ فالقارئ يظن أن الشارد بصدد الحديث عن الذات الإلهية في قوله «أجل هو صانع الليل ومورق النجوم لا تفرح الكريات إلا به ومعه، يسطع النور قليلا قليلا وتبدأ الغمة في الانهلاء» (10) لكن هذا الحديث إنما هو حديث عن الهواري وقد تدبّر أمر توفير الخمرة لرفاقه بعد أن سدّت أمامهم الأبواب

إن هذه الشواهد النصّية القائمة على التمويه والمحاكاة الشاذرة للغة القرآن تمنح النص الروائي نفسا سرديا مشحونا بطاقة تخيلية تجعله أقدر على تشخيص الواقع المأزوم في مختلف وجوهه فإذا الرواية وقد تشرّبت لغة القرآن تتحول إلى فضاء لانتهاك حرمة المقدس السياسي فتدين رموزه (والي / السلطة / رجال الأمن...) وتبرز وجوه المسخ داخله وتصبح صوتا رافضا لمظاهر القمع الاجتماعي واحتجاجا على التفارقات الطبقية وإذانة لشعب القليل من «الخيز بالجين» يرضيه ويجعله يستريح باسم الحاكم بأمر الله ليلا نهارا.



فهو «الذي يفعلها ولا أحد سواه، يأتي بها من سبع سموات طباق» (11) وتؤكد جرأة الروائي في انتهاك حرمة النص الديني عندما يصف الخمرة وصفا قرآنياً على لسان الهواري «ألم أقل لكم إنها «تحيي العظام وهي رميم» (12).

إن استحضار اللغة القرآنية في الخطاب الروائي يأتي في سياق رغبة أحمد المديني في شحن اللغة الروائية بحمولة بلاغية مما يجعلها قادرة على ابتكار دلالات جديدة لها ارتباطها بأجواء السياسي واليومي داخل الواقع الذي يشغله الروائي، فإذا بالشغل الدنيوي يلبس لبوس المقدس وينصهر معه في صوغ أسلوب واحد يراهن على التعدد اللغوي تأسيساً لتخيل إيحائي متعدد الدلالة (سياسي / اجتماعي / اقتصادي، ديني...).

## 2 - لغة الخطاب الشعري:

يلذهب ميخائيل باختين إلى التمييز بين لغة الشعر ولغة الرواية فيرى أن اللغة الأولى هي لغة إباحية لا تستمع إلى كلمات الآخرين، فهي تتلفظ بـ «أنا» لغة أكيدة حاسمة، حاصلة لكل شيء، وبواسطتها، وعن طريق أشكالها الداخلية يصير الشاعر، يفهم ويُسَمَّى، وعندما يعبر عن نفسه لا شيء يستثير فيه الحاجة إلى الاستماع بلغته (أخرى)، (أجنبية). لغة الجنس الشعري هي عالم بطليموسي، واحد وفريد وعاجزه لا يوجد شيء ولا تستشعره حاجة، ذلك أن فكرة وجود كثرة من العوالم الإنسانية الدالة والمعبرة في أن، هي عضوية، في غير متناول الأسلوب الشعري» (13) أما لغة الرواية فهي لغة معارضة للغة الشعرية، فهي لغة قائمة على التعدد، تستدعي لغات عديدة وتدخلها في وحدتها الأسلوبية العليا دون أن تفقدها هويتها الأصلية. والرواية من هذه الناحية «تسعى إلى تحرير (اللغة) من قبضة الشعر والشاعر، حتى لا يكون هذا الأخير مسؤولاً عنها، كما أنها تسعى إلى إبعادها عنه. فإذا كانت المسافة بين الشاعر ولغته تكاد تكون معدومة، وكلماته تكاد تتخلو من نوايا الآخرين ومن ظلال الأجناس التعبيرية

الحافة، ومن رؤى العالم» (14) فإن الروائي مع حفاظه على وحدة شخصيته ككتان «لا ينبغي خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين، ولا يقتل فيها أجنة التعدد اللساني الاجتماعي»، ولا يستبعد تلك الوجوه الإنسانية وطرائق الكلام... وإنما يربط جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من التواء الدلالية النهائية لعمله الأدبي، ولحركز نواياه الشخصية» (15). ومادامت لغة الرواية قائمة على التعدد أبداً، ساعية حثيثاً إلى احتواء مختلف اللغات داخل نسجها السردية، كان من الطبيعي أن يفتح المنجز الروائي العربي الحديث وعلى وجه الخصوص الرواية المتعددة الأصوات على لغة الشعر تمتع منها بعض خصوصياتها وتستمد منها رواء شعرياً يضاعف في وظائفها التأثيرية والجمالية. ومن خلال نظرنا في رواية الجنائز وجدناها تدعو لغة الشعر حثيثاً إلى «حباها، فما تجليات حضور لغة الخطاب الشعري داخل هذه الروايات وما الوظائف التي تنهض بها؟

في رواية «الجنائز» لأحمد المديني يقع استدعاء الخطاب الشعري من خلال وحدات شعرية تتخلل جسد النثر وهي وحدات تتميز بكثافة صورها الشعرية ولزواها ببنيتها الإيقاعية، لكنه لم يقتصر عند هذا الحد بل نراه يستدعي لغة الخطاب الشعري داخل الوحدات الشعرية في حد ذاتها فـ «هناك ما يمكن أن نعتبره غزواً من طرف الشعري للنثري، وهو غزو يتخذ له تجليات متوزعة طبع الصُور الغني لنسج النثر» (16) ومن هذه التجليات ما يتعلق بالجانب الإيقاعي ومنها ما يتعلق بالصورة الشعرية.

ففي المستوى الإيقاعي تحضر خصائص عديدة تنكس النثر شعرته ومنها:

**الترديد اللفظي:** هناك العديد من فقرات النثر التي تقوم أساساً على ترديد اللفظ الواحد عديد المرات في مساحة نصية ضيقة فيشأ إيقاع يثير القارئ ويصدم حساسيته القديمة القائمة على التمييز بين النثر والشعر على أساس الاختلاف بينهما في الإيقاع، إذ استقر في ذاكرته أن الإيقاع خاصية من خصائص الشعر بها يتفرد

فيؤكد عندهم اليقين الذي لا يقين بعده بأنه يعلى عليه فيما كان هو يعلى، يزداد علواً، كان عليّ يعلى حين بدأت روحه تشفق، وكنا نعلو في علوه" (18).

ومن المحسنات البيعية أيضاً التسجع بما يتوفر عليه من طاقات إيقاعية ومنه نقراً "نحن عسكر المدينة، صرخوا، ولن يقلت منا هذا الأبق، المارق، المفارق، الملاحق، الناقق [...] ناضج موتك. متصل عشقك. وما إن تعلمت في الشاوية حتى وقعت أسيرتك لأعلو باسمك، وأشي بسرك" (19).

كما يحضر الطبايق والمقابلة في مساحات نصية ضيقة يقع فيها التلاعب بالألفاظ ومواضعها داخل الجمل كأن يقول "أنا الحق، أتم العكس. أنت العكس، نحن الحق، يختلف الشبه، يتشابه الاختلاف، أنا لست أتم، أنت نحن، أنت جنت، أنا جنت فيكم" (20) وكذلك "وليس ما بين القتل والعصمت إلا الكلام. وليس ما بين الكلام والعصمت إلا القتل وليس ما بين العصمت والقتل إلا القتل" (21).

إن هذه المقترحات جميعها تؤهل النص الروائي إلى اكتساب بنية إيقاعية شأنه في ذلك شأن أي نص شعري، وما كان ذلك ليكون لولا ما يميز به الفن الروائي من انسيابية وقدرة على تجاوز الحدود الدضمائية الصارمة التي يضعها النقاد للفصل بين الأجناس الأدبية، ولولا رغبة أحمد المديني السير في "منحي تدميري يراهن على المزج والتداخل بين أجناس مختلفة، يتمرد اشتغالها على ضوابط النوع الروائي التقليدية، بحيث يغنو هاجس التقويض أفقا لتكريس متزعزعا ثقائياً، له البحث والكشف عن إمكانات تعبيرية لانهاية: هو الطموح إلى إعادة تجنيس النوع الروائي من خارج حدوده وقيوده ضللاً على أرواح (النقاء النوعي)، وإبغناء معانقة" مطلقة الكتابة" (22) هكذا تلجأ "الجنابة" في لغتها إلى الاحتماء بالإيهام الشعري، في زمن تشيأ فيه القيم ويسطر عليه القمع والاستبداد والاستلاب، ما دامت وظيفة التردد دلالية، ووظيفة الشعر إيحائية، لذلك فإن حضور لغة الخطاب الشعري لا يتجسد فقط في ما

المنظوم عن المنثور ويختلف. ومن هذه الفقرات قول السارد "وقلت السبية والسبية، والمخزن والمخزن كل يوم، من شروق الشمس إلى غروبها، ثم إنها لا تشرق مع السبية، والمخزن وبوغابة الذي يمنعنا من الحطب، وقائد الحرس، وكلاب الحرس، وديدان الحرس، وقمل الحرس، وظللتنا نهرس زمناً طويلاً فتأكل الجلد، وهتكت الأعراض، وفسق في الطين والطين، واعتصم الرجال كلهم في كتامة" يدخلون كيف ويحملون في الظلام بانفثاع الغلام" (17) ففي هذا الشاهد يقع ترديد كلمة السبية ثلاث مرات وكذلك كلمة المخزن أما كلمة الحرس فتتردد أربع مرات، في حين تردّد كلمة الظلام مرتين وهو ما يؤسس بنية إيقاعية داخل نص الرواية ويجعلها تشرب لغة الشعر وتستولي عليها.

المحسنات البيعية: وهي وسيلة السارد في مواضع عديدة من الرواية في استشارة القارئ وجلب أسماعه، فكان الإيقاع داخل نص الجنابة بقدر ما يتنفس بوظيفة جمالية وهي تحقيق الشعرية للغة الروائية ينهض فيها في رواية الجنابة بوظيفة تأثيرية تساعد على تحقيق التواصل بين الزواي والمروي له وهي نفس الوظيفة التي أقرها النقاد للإيقاع داخل النص الشعري فمثلما يعتمد الشعراء على إثراء إيقاع قصائدهم بمتجاورين الإيقاع العروسي ويعمدون إلى توظيف أقصى ما يوفّره علم البديع من محسنات تساعد على توقيع القصيدة لجلب الأسماع، فإن السارد داخل رواية الجنابة يتزج بلحاف الشاعر ويمتدح به، ويستعير أدواته في توقيع لغته الشعرية لينسج بها ومن خلالها لغته الروائية المشبعة بالزواي الشعري، الفادحة على شدّ الغارئ لا من جهة ما تتوفر عليه من دلالات عميقة بل أيضاً من جهة السماع بما فيها من إيقاع مثير. ومن أهم هذه المحسنات البيعية تذكر المجانسة الصوتية القائمة على الاشتقاق اللغوي والجناس غير التام. ومن الشواهد على ذلك قول السارد "وكان لا بد أن يؤخذ، هو، حياً أو ميتاً. وذكر أنهم أراهم أخذ حياً، واحتاطوا لذلك شديداً، قيل ليكون عبرة، وليراه بأتم أعينهم كل العناية، العصاة،

إلى تقديم إفادات وتصريحات تخصّص وقائع التأليف والعناصر التي تولّف العمل التخيلي الذي ينتج، كاشفاً بذلك عن بعض مواقفه من عملية الإبداع الروائي ومن ثمة تتسرّب لغة النقد الروائي إلى نسج السرد، فيصح السرد ناظراً إلى ذاته بعين الناقد «وثمة إجماع نقدي على أن ويليام غاس William Gass هو من سلك مصطلح (الميتا-روائي) الميتا - قص (Metafiction) في أواخر الستينات من القرن الماضي في مقالة بعنوان «الفلسفة وشكل القص» وقد عزّاه بأنه القص الذي يجلب الانتباه إلى نفسه، كونه صنعة ليُطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع [...]». وتعرّف Patricia waugh الميتا قص بأنه مصطلح للإشارة إلى الكتابة الروائية التي تستدعي الانتباه إلى ذاتها بشكل واعي ومقصود ومتعمّد على أنها صنعة لكي تثير التساؤل حول العلاقة بين المتخيّل والواقع [...]». وعند ديفيد لودج David Lodge «الميتا - قصّة هي قصّة، عن قصّة روايات وقصص تلتفت الانتباه إلى وضعها الخيالي ورَبّ وقتها وأوقها» (26). وحديث السرد عن ذاته يدلّ على ما استأصم فليب هامون «اللغة الواصفة» إذ «يسعى إلى تعقيد إشثائية هذا النصّ المتجّ لغته الواصفة» في مجموعة من العناصر كالإشارة إلى مواضع اللغة الواصفة في النصّ الأدبي سواء كان شعراً أو سرداً أو إلى العون السردية الذي يمكن أن يتجّ اللغة الواصفة داخل النصّ السردية عندما يلاحظ أنّ الشّخصيّة يمكن أن تملّ على النصّ الذي يقرأه القارئ وأنّ السارد يمكن أن يحلّل كلام الشّخصيّة وطريقتها في الحديث كما يمكن له أن يعلّق على نصّه الخاصّ ويشرح طريقته في القول» (27).

وفي رواية الجنائز لأحمد المديني تحضر لغة الخطاب الميتا-روائي فإذا نحن أمام صوتين للسارد: صوت يتنوّع الأحداث ويسرد الحكايات، وصوت آخر يضع العالم السردية موضع نظر ومسألة نقدية.

«إنّ القائم بالسرد هو الرّاي باعتباره شخصيّة روائية مشاركة. ولكنّه لا يتحكّم مهمّة الحكمي هذه لوحده

تخصّص لغة الرواية من عناصر إيقاعية بل أيضاً في تلك الصّور الشعرية المعرّفة في التّخيّل والتي تفتح وصيلاً لا نهائياً لاحتمالات التأويل والتحليل. ومن ذلك نقرأ قول السارد «امتدّت الطريق أمامك ولم تكن سهلة، فكنت كمن يحترّ الأيام بالوهم. وحين تتسارع بك الخطوات تتقاطّع بين النظرة والقديمين شجون الغيلة والأحلام التي اندفعت من رمال مجلّمة، وغيم القرح الحزين الذي أطلّ العينين وهما تفرّيان بالنظر الأتق الساطع» (23) وأيضاً «يسمع لأحياء الدّار البيضاء نجيب، وإذا تسقط المنيث تبعاً لتلوها الزغاريد تبعاً، فتكون الدّار البيضاء راية لموت وراقص لم يحلم الموت أن يرقصه أبداً» (24). فاللغة، في هذين الشاهدين تشارك لغة التقرير التي تتأبص النصوص السردية والسبب في ذلك يعود إلى ما نصّفته من صور مجازية وجمعيها بين ألفاظ لا تتجمع في المعجم فنحن مثلاً لا نجد علاقة بين الألفاظ الثلاثة المكوّنة لهذه الجملة الواردة في الشاهد الأوّل «يحترّ الأيام بالوهم». كما تتركنا هذه الصّورة المجازية «قيم القرح الحزين» وتثيرنا صورة الموت الأتق في الشاهد الثاني. إن كثافة الصور المجازية وما يثيره من غموض والتباس من خلال تأسيسها لعلاقات جديدة بين مفردات اللغة، كلّ ذلك يجعل لغة الرواية قائمة على التمدّد، يفتح فيها السردية على الشعرية فيستولي على بعض خصوصياته الفنية لينسج منها لغته. «وعُدول الرواية إلى لغة الشعر انزياح فني الهدف منه تكثيف الدلالة ومنح الأصوات مساحات ملائمة لكي يعرض كلّ منها وجهة نظره، ولا فرق بين كون هذه الأراء رسمية أو غير ذلك. إذ الأساسي هو استيعاب أكبر قدر من اللغات الاجتماعية والحضارية. يضاف إلى هذا أن كتابة الرواية بلغة شعرية يسم هذه اللغة المعبر بها بطابع الإشكالية ويصنّف التراثية الكلاسيكية في الأساق التعبيرية» (25).

### 3 - لغة الخطاب الميتا -روائي:

Méta - Récit : كثيراً ما يتّجه السرد إلى ذاته ويتّخذها موضوعاً من موضوعاته، فيعمد السارد

بل هنالك منظور سردّي آخر متوقّف عليه، يتسبب إلى سارد مجرّد كلّ المعرفة، غير مشارك في القصة، ولكن معرفته الزّوائيّة والتّقديّة أشمل من معرفة الزّواي النسيّة فهذا السارد يتدخل باستمرار ويركب سيروّة السرد بشكل متواتر متصّباً من نفسه، دور المراقب صاحب الامتيازات، أمّا هويته فهي نقدية بالأساس. أنّه يتجاوز في مسلسل اقتحاماته التّأثير السيكولوجي لشخصيّة الزّواي، إلى جعل صوته يتخذ وضع المرأة التي تعكس وتساؤل إجراءات الكتابة. فهو أداة الرواية الداخليّة لممارسة نقد ذاتي تتأمّل عبره متخلّتها (28). ومن بين هذه التداخلات قوله "لا يوجد في الحقيقة أي قصور في التّحديد وإن كان الزّواي يصجز عن التوقّف على كلّ شطارته لتزيد من التّديق، ويؤكد أنه إن بقى بعدم توقّف على حوافير السيرة، وربّما ارتبكه في سرد الرواية، ويستطيع أن يعلن على رؤوس الأشهاد، إذا اقتضى الأمر ذلك، بوجود أكثر من خلل في روايته (29). فالإقرار يصجز الراوي على مزيد من التّديق وعدم معرفته بتفاصيل السيرة واتصاف سرده بالإتيك والهيلل كلّ هذا يحيل على لغة النقد الروائيّ لتفحص الداخل. تعقّل الجنازة من خلال خطاب ميتا-روائيّ جنباً إلى جنب مع لغة السارد وهو يدع الحكاية ممّا يخلق تعددية صوتيّة، وما كانت هذه التعددية الصوتيّة لنشأ لولا حرص أحمد المديني على تجريب آليات جديدة في الإبداع الروائي فهو لم يفصل بين المؤلف كائناً في التاريخ، والزّواي كائناً وروياً وعوياً من أعوان السرد فحسب، بل وضع لهذا الزّواي سلطة أعلى منه تتجسّس عليه في طريقة بناء سرده فتفصح موطن الحلل فيها وبيان مظاهر القصور فنشأ علاقة جدليّة بين كاتبين مجرّدين : راو ينسج أحابيل السرد في لغة إبداعية، وسارد يطر إلى الحكاية كاشفاً أسرار أو مواطن الزّهر فيها في لغة نقدية. بل هناك حرص على "إيهامنا بالاختلاف، بين هذا السارد وكاتب الرواية، وأحياناً بتفوق السارد على الكاتب، لأنّه يحذّره وينتهي إلى ضرورة معاملة النّذّ للند (ولا تظنّ أنّ لزومي لك خضوع). فجدلية اللّعب الروائي في الجنازة تعتمد على التباعد المعرفي والزمني،

وعلى ثنائية وشبه تناقض بين الزّواي وسارده" (30). ثم أورد حديثه قائلاً : إنّي قد أعود إليك دانما، وقد أغيب عنك دانما، وقد أكون غالباً وحاضراً، فأنا الحضور والشمول، فحذار أن تقولني ما لم يقله أحد، ولا تظنّ أنّ لزومي لك خضوع : إنّي صاحب نزوات ولي في السرد فنون وتقلّبات، وقد سنتت لنفسي خطّة، أزلها الهذيان، وعليك أن تكتشف يقينها، وبعضها قائم على العداورة، وهي إحدى سنن الله في خلقه. أنت حرّ في أن تتركني أو تلتحق بي لكن أعلم على كلّ حال، أن أطواري خطرة، وأنت قبلت أم أبيت مخاطر، فحاذر... (31). وهذا السارد التّأقّد الذي يتكلّم بلغة ميتا - روايّة، نلاحظه في موضع آخر من الجنازة يكشف عن العلاقة المعينة التي تربط الرواية بالواقع مهما أغرقت في الخيال، مبرّزا دور الروائي في تحقيق وظيفة التّصليح لتستلّس بنسجهم من حكايات فيها الكثير من المحب والاعراب، مؤكّدا دور ثقافته الشعبيّة في إغرامه بالكتابة الروائيّة، ومن ثمّة يحدث التباس وتداخل بين مضمّن السرد، ومقام الكاتب، كما تتجلى لنا مظاهر افتتاح الرواية أعظم أحمد والمديني على التراث فتستخرج العديد من قصصه وتضيف الكثير من حكاياته يقول:

"... أنا مدني م هو حال، وحالني ماهي حالة !! من الدّخسة بدأت، وسكتني الخراب منذ بدأت أفتح العين، تعجّبي الحلقا، وسامع أخبار الهلايات، ومن ثمّ أصمت صنع الروايات وتلفيق الأحداث، وازداد طموحي لإفهام مخيلة العرب التي ضعفت في أيّامنا هذه. وقلت إن أيّامنا هذه عجيبة فكيف نظلّ قعوداً في جنتنا ولا يجمع بنا الخيال، ولذلك أيّها السّادة قرّرت، وقولي هو عين الحقّ، وإن لم يخل قولني من نسج ملقّق كما ذكرت، وقرّرت أن أعول على الحكاية وترويج الإشاعات، ونصب كمان الدّعاية على الأمتّة دون أن أقرب الملة فهي مركب عظيم. ثمّ إنّي صاحب كرامات، وكثيراً ما يحلم كلامي محمل الجدل، ولذا لا يمرّ يوم دون أن يفد عليّ أناس يسألون المشورة أو سبل المشورة أو سبل التّكفير عن ذنوب لم يفتروها فأسدي لهم النصّح أو أضلّهم عن سواء السبيل" (32).

إن الخطاب الميتا - روائي في "الجزاة" عين راصدة تسترئ الرواية بلغة التقد فتكشف خصائصها الفنية بالحكايات فيها العديد من الثغرات والفجوات، ونسق السرد فيه اتسارات عديدة، ومن خصائصها أيضا تعدد الأساليب واللغات والخطاب، فهي رواية متعددة الأصوات، يقول "روى لي الراوي في ما روى أن الرواة الآخرين لم يذكروا له بالتحديد يوم وصول السيد التوقف، ولا يوم خروج الناس لاستقباله إن ثغرات كبيرة في ذاكرتهم بسبب ما لحق، بعد ذلك من انقراض (...) وذكر لي الراوي أيضا، إذا لم تخته الذاكرة، أن روايات الرواة حول ما حدث جاءت متقطعة، وأنهم صاغوها بأساليب مختلفة، فمرة بدأ الناس يتحدثون شعرا، ومرة نثرا، وطورا يخلطون بين هذا وذاك(33)". إن خطابا كهذا يكشف نعمة التردد ويحدد رؤية المؤلف للعالم، ويفسر بعض المرمزات داخل النص فرواية أحمد المديني نقرأ ذاتها وتفسر نفسها(34). فإذا نحن ندم نضع صريف بين لغة السرد تبعد نصا روائيا، ولغة المحدث الس روائي ترتد إلى هذا النص تهتك حجب وتكشف أجياله، حتى لكان نص الرواية بأكمله يصبح لغة فنية قائمة على ثبة الاحتجاب والانكشاف. وتجلي هذه اللعبة الثنائية في ذلك الخطاب الميتا- روائي المظول الذي يرد في فاصلة تقطع حركة السرد ليكشف فيها السارد بعض الخصائص المميزة للرواية يقول: "إلى هذا الحد تقطع الرواية، ولا تنتهي الكتابة- ماذا حدث في ما بعد؟

لا يعرف المؤلف إن كانت روايته قد تمت أو أن أوراها جديدة اختلطت عليه، وبين يديه، وعليه فإنه يقر بما يلي:

1 - أن انقراضا واسعا ربما عم المنطقة الجغرافية التي تدور فيها روايته، وعم الذار البيضاء على الخصوص.

2 - أن انقراضا أوسع عم البشرية التي تسكن هذه المدينة، وأن مشاهداته ومصادره انقطعت منذ إعلان التوقف الشهير.

3 - أنه أراد اعتماد الخيال، واستخدام المخيلة

والعُدس والتوقع، عمه يفعه ذلك في شيء، لأن الواقع، على ما يبدو، أوسع من الخيال وأغرب.

4 - وعليه لابد من التوثيق، وإلا فلن يكون هذا الكتاب عمدة، ولن يجدي صاحبه نفعا ولا عذرا أن يكفي بالقول إنها مجرد رواية.

5 - سيما وأن شخصياته تكتشف صفتي الحلول والتناسخ، فما عاد بمقدوره أن يضع يده عليها. فهي زبينة، حاضرة، غائبة، ساكنة ومسكونة، وما حدث لها بمكابداتها لا ندري على وجه التحديد، متى تم. وكل ما في الأمر أن الكتابة تحاول أن تقترب من الزمن الذي يصير على أن يظل منفلا.

6 - ثم إن المؤلف ضيع الراوي في الزحام الذي يخوضه الشخص الآخر. وقد كانت في حوزته كل عمدة الرواية، فاسفد، بالطبع، في يد المؤلف والذي لم يعرف ما يقدم أو ما يؤخر.

ولهذه الأسباب جميعا اضطر إلى أن ينقطع عن إتمام الكتاب. وإن بوسع الاعتماد على أي حيلة فنية كملء الحظ، فيصنع النهاية بطريقة أنماجية خاصة وأن بطله واقع في أكثر من مازق، فيستمر واحدا من هذه المازق، وطم جزا.

فقد بلغ إلى علمه أن حول المدينة الكبيرة التي كانت تسمى قديما الذار البيضاء، والتي توجد في أقاصيها مدينة جنوبا وسيدي البرنوصي شرقا وسيدي مسعود في الجنوب الغربي، توجد بقايا من ذاكرة بعض الأفراد الذين لم يشملهم الانقراض، لسبب مكتوم، أو لأنهم كانوا منقرضين قبل ذلك.

فشددت إليهم الزحال، يقول المؤلف، ومن عجب فإني، وأنا في الطريق التفت بالراوي، وكان قد التقى بالرواة الآخرين، فلم أسأله عن سبب أو مكان اختفائه، وفرحت به، فقد كفاني مؤونة ما لا طاقة لي به. (35) إن هذا الخطاب الميتا- روائي المظول يطرح العديد من رؤى الكاتب الفنية في نظرتة إلى العالم الروائي ومكوناته ومنها:

إن حضور لغة النقد المتجسدة في الخطاب الميثاروي داخل نصّ الجنازة ومحاورتها للغة الإبداع يؤكد أنّ رواية المديني رواية مفتحة على قارئها. فهي تجادله وتثيره، وتطرح عليه السؤال، وتترك له المجال واسعاً ليكون حاضراً عبر النص باستمرار. وهي كذلك رواية نرجسية، لا أحد يشك في قيمتها(38).

#### 4 - التّهجين اللّغوي:

تعتمد الرواية العربية الحديثة إلى التّهجين اللّغوي سبيلاً لتحقيق تعددية لغوية وصوتية، والتّهجين حسب باختين هو «مزج لفتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ ويلزم أن يكون التّهجين قصدياً»(39). ومن وجوه التّهجين التي نرصدها في رواية الجنازة الميل إلى استعمال اللهجة العامية في مواضع عديدة.

إذا تسمّى "نحارة" إلى تحديد دم الكتابة الروائية عبر لغة النّصّ باللغة، فهي رواية تحرض على استحضار تعددته لقرّية تتأسس على التعدّد اللّساني، حيث تغدو المحولة لدلالة محيية بين المحكي الفصح والمحكي النّداح

وداخل هذه الرواية يتم التّهجين اللّغوي بين الفصحى والعامية بطرائق ثلاث، فإنّما أن تحضر العامية في حوارات قصيرة منفصلة عن لغة السرد القصصية، وإنّما أن تحضر من خلال كلمات وتعبيرات مندسة في الكلام الفصحى دون إعلان عن نسبة هذه العبارات إلى شخصية من الشخصيات، وإنّما أنّها تحضر باستدعاء بعض الأغاني الشعبية، وهذا الجدول يختزل أهمّ مواطن حضور اللهجة العامية في الرواية:

- التمييز بين الكتابة والرواية، إذ تبدو الكتابة داخل نصّ الجنازة أوسع من الرواية لأن لغة الخطاب الروائي تشقها لغات أخرى، وجنس الرواية يحضن نصوصاً وأجناساً عديدة تأكيداً على أنّ الرواية جنس امبريالي قد يتجاوز حدوده ليخزو فنونا كتابية أخرى.

- التمييز بين الرّواي عونا سرديا والمؤلف، ولا نقصد بالمؤلف هنا أحمد المديني الكاتب شخصاً تاريخياً، وإنّما نقصد به «كائن متعال وسمه بعض علماء القصّ بالكاتب المجرّد ووسمه البعض الآخر بالكاتب الضمني أو بالأنا الثانية للكاتب الحقيقي»(36).

- يبدو المؤلّف المجرّد فاعلاً لليقين مرتكبا غير مؤمن بقدرته على إتمام الرواية أو معرفة هل أنّ الرواية انتهت أم مازالت، وهي صورة مغالطة للشارد التقليدي وما يميّز به من طمأنينة وثقة بقدراته على التحكم في كلّ العالم الروائي.

- الإقرار بأن الرواية هي نصّ تخيلي أساساً تبقى في الأخير ذات بعد توثيقي لأحداث الواقع بشكل من الأشكال ولا فقدت قيمتها(37).

- التأكيد على فقدان المؤلّف المجرّد سيطرته على شخصياته محكم طبيعتها الزّيقية وما تميّز به من قدرة على الحوار والتناسخ، ومن ثمة يعارض أحمد المديني الشرد التقليدي الذي يهيمن فيه التّأرد على شخصياته هيمنة مطلقة ويتحكم في مصائرهما.

- إبراز أنّ الرّواية في الأخير هي لعبة فنية تقوم على المخاطلة، ويمكن أن يختار لها المؤلّف المجرّد نهاية من بين العديد من النهايات الأخرى الممكنة، لكن يؤكّد أنّ بناء هذه اللعبة يبقى من الوظائف الأساسية التي ينهض بها الرّواي باعتباره وكلاء مفوضاً من قبل الكاتب.

الصفحة	أغان شعبية	الصفحة	كلمات وتمايز باللهجة العامية متدسة في الكلام الفصح	الصفحة	خطابات باللهجة العامية منفصلة عن لغة التردد الفصحية
ص ٦٩	اشرب شراب أهل الصفا ترى العحاب ترى العحاب مع رجال المعرفة، الله الله، والخمر طيب والخمر طيب	ص 20	ولا يَدَّ أن يكون لكم جميعا خطاب، وإن عدمتموه فليكن لكم تسبيح أو تنقيق أو قليل من الضبر والتقوى في انتظار غفران رب العالمين، وطوبى لكم، تقول العرجونية، اليوم. <del>هذه</del> يا شطيط، فطدفع، من أول غمة إلى مطلع الشمس، والخمر تزيل كالألهاز	ص ٦٥	- إيوا، أرواما عندكم - التي عند وشي حاجة في الحبة يحويها أقل ما يفوت الوقت - الشكوت أفضل، واحنا على كل حال دائما خاسرين، والسكوت أفضل وأنت تعرف
ص 6٧	ياك أرحي جريت وجاريت. حتى شي ما عزيتو فيك	ص ٦٦	يا المنصوري يا المنحوس، <del>يا المنصور</del> الله، كل الحيز واسكت، وما تنصلي <del>يا المنصور</del>	ص ٦٤	- أما أنا بعد فلا أنا رايح ولا أنا حسرا - المهم منكم يتم التي قايصين في الحوا وكية التي جات فيه - جات أو ماجات، هذا السوق بعيد عليك.
ص 6٦	وانا يا مال حالي أنا يا مال حالي أنا يا مال حالي في عيشوا ما يشه لحوال	ص ٦٤	بحكي عن الظلم، مكنتها يا تحديتكم من قلة الشيء، من ساعات الخدمة والأجرة القليلة، والوسخ والوحل العائم في الحلي، [...] والكروش، للكش غصصه تشيع أين، أين هي السياسة من هذا الكلام. <del>يا شطيط</del> ولا باطل.	ص 6٢	- يا الله زد قدامنا
ص 6٦	يا أنا أرجاتا قلعالي ورجاي قلعالي عار أنا أني بوجداتي يا أداويتي داويتي.		هذي هي الدنيا والإخوان هما هدوا ... ما عندك ما تعمل، والتضال هو هذا... التضال... أش اقضيتا هاهو الملقب «كندا» لا يبارح محبتك هذا الكيان الزائع هو وحده يعطيك.	ص 6٦	- قالت فاطمة بنت الحسين - أرجاتا فالعالي - وعيد الله، هو، هو، هو، بالمرصاد: «حياة العرب كلها بؤس ورجاج، أوف، يا لطيف متوجس» - قال البشير... يومن بعد الكاس، اضرب الحايظ أو اشرب ليحر

ص 108	ياكي ماد داويتي بالعالي داوي محبوبي ياراتا ** يا ويرشيد يداري على كارا جامعا لكراوي.	ص 86	العيون - عيني عدا عيني، وكنت عيني جانت فيه - وكل حبس وأنت بخير يا كنتا... ريعين عام، لا زواج، لا دار، لا فلوس والنتيجة دقة تامة دقة، وشكون يحسد الناس يحسد الكاس.	ص 72	«اسكت أحسن لك أرضك كانها اللي كانها، والتي أعطاء الله أعطاء. «كنس من هذه الحالة ما شفناهاش» «اش من عيشة هدي. عيشة الكلاب «المغرب مسكين هزوا الماء، واختنا معاه
ص ص 117 + 118	نخلط ولابعث تصمي رعب خرها فوق ماه رياس على غير مرتبه هم سبات غلاها لبحر شكي بهمي يشف بوئي نبي الريح والسحاب رشات والغيم طلام عليه الاحياء كاع كذات بقت فريد العدد عليه.	ص 111	وحين تشيع الكرش تقول للزاس غتي، [...] فتجاوب أصوات الغناء مع الشطوط والرفيح، وينشط الناس [...] مع ويظنون على هذه الحال إلى أن يأمر الله بالصباح، فيعرفون إلى مراقدهم كل واحد على خاطره. <b>ينشأ السكة</b> <b>والنصر ينفذ عذبة</b> . وهي كل حل هذه هي حل أولاد حريز: <b>الطائفة والفرطانية</b> <b>عنى عيان الحن</b>	ص 124	«واسمع لي أسدي وسيد أسادي، ياك ما كاين بأس، والله ماشغلك أسدي

باعتبارها شديدة الارتباط بـ "اللهجات وبمختلف لغات  
الفئات الاجتماعية الموجودة في الواقع حتى تلك التي  
لا يعترف بها على المستوى الرسمي" (41) فتفتح على  
الواقع اليومي المعيشي، فتلتقط لغتها من أفواه الناس  
ساعية إلى الارتقاء باللهجة العامية إلى مستوى اللغة  
المصنعة، ومن ثمة تحرير الرواية من أحادية اللغة  
باعتبار أن الرواية حسب المفهوم البانتيني جنس أدبي  
ديمقراطي يقوم أساسا على تفكيك مركبة اللغة الواحدة.  
فخرجت لغة الرواية عن إطارها المقدس لتسخر نفسها  
في خدمة وجهات نظر مختلف المتكلمين الذين  
تختلف انتماءاتهم المتجاوزة والمتصارعة والمحكومة

من خلال الجدول السابق ندرك أن المؤلف وهو  
يشكل روايته يسعى إلى استحداث آليات جديدة  
للاشتغال على اللغة وفق أسس مغايرة تعيد النظر في  
أدواتها ووظائفها داخل النص الروائي، ومن ثم التجديد  
فيها وبها لتتحدد خصوصية الرواية العربية متجاوزة  
النظرة التقليدية للغة وإيهامات الحظر والتحریم  
والتعصب والتفوق «تصير موضوعا بارزا للتخصيص  
الفني الذي هو أساس أي تنوع كلامي وأسلوبى داخل  
الرواية، هذا التنوع مقابل للاتجاه الثابت والمجاهز للغة،  
تنوع يحضن لغة جديدة أو محتملة بما يناسب تحولات  
الزمن المتغيرة والمتجددة باستمرار» (40) فالرواية



وتعددت اللغات والأقباكات داخل النص الواحد مع تعدّد الرؤى وتويع الأصوات. ولم يعد الخلاف بين العامية والفصحى مطروحا لأنها وجدت أكثر من صيغة للتعايش والتفاعل داخل النص الروائي بالصورة التي تغيّرت معها كلية جماليات الأسلوب وأصبح من الممكن التعبير جماليا عن الفصح (43).

إن هذا الهوس الذي يبداه أحمد المديني بلغة الكتابة، غايته الاقترب بالنص الروائي من عالم الأدب الحقيقي المستقل بقوانينه الخاصة عن العالم الواقعي، كما يرمي إلى تخييب آفق انتظار القارئ التقليدي من أجل خلق قارئ يستطيع أن يغير أساليب قراءته حسب طبيعة كل رواية، فيصبح لكل رواية قارئها. يقول حافظ صبري «إن قواعد الاحالة الاستعارية هي التي اقتربت بالنص الروائي من عالم الأدب الحقيقي، وهو عالم له قوانينه الخاصة الباعية من إستقلاله النسبي عن العالم الواقعي. وهذا أمر بالغ الأهمية لأننا إذا أدركنا أن الأدب الجديد يقيم علاقات بالواقع على أساس معرفي مغاير لذلك الذي أنشأه الأدب التقليدي عليه علاقته به، فإن ذلك يتطلب منا قراءة هذه الأعمال الأدبية الجديدة، سواء منها الأعمال الروائية أو القصصية أو حتى الشعرية، بطريقة مغايرة كلية لطريقة التلقي التقليدية الكسولة التي كانت تقترض نوعا من المضاهاة والتوحد بين الخبرتين الأدبية والواقعية. فمن دون إدراك هذا الفارق الرئيسي (...) نتجنب عنا أعمق مستويات المعنى وأثرى طبقاته لأن عملية إنتاج المعنى في النص الجديد تعتمد على حياة الجدل بين مكونات النص ومكونات الواقع الحضاري (الاجتماعي والاقتصادي والسياسي) الذي يدخل في علاقة حوارية خصوية معه» (44).

ومن كل هذا نخلص إلى أن اللغة تبقى مؤشرا حقيقيا على مدى جودة الرواية ومصداقيتها الفنية، وأصبح الروائيون يستندون إلى اللغة وطريقة تشكيلها لكسب الحداثة والسبق الفني.

بسياقتها العامة، ومن ثمة فإن «العامية (في نصّ الجنّازة وغيرها من نصوص الرواية العربية المتعددة الأصوات) لا تحضر بوصفها قضية فكرية تطرح إشكالية العامية، والفصحى في الرواية على غرار ما نقرأ في بعض الأعمال الروائية العربية وإنما تحضر بوصفها فضاء لغويّا مرنا قابلا للتقاطع مع الآخر (الفصحى)، وإن كان لهذا الأخير قداسة التي قد تخترق» (42).

والروائي وهو يستدعي اللهجة العامية من خلال الأغنية الشعبية، إنما يسعى إلى أن تكون لغة الرواية صدى حقيقيا لمذابات الذات الفردية والجماعية ومسيرتها الدرامية في صدامها مع قوى الاستبداد والقمع والتخلف فإذا نحن أمام صوتين: صوت يسرد الأحداث في صياغة تقريرية، إنه صوت كاتب سردي un être narratif ويجواره صوت ذات غنائية subj: lyrique يعيد صياغة النص السرد في درامية أحداثه ومأسوّة دلالاته غناه شعبيا، ممّا يكسبه المزيد من الإيحاء ويعمّق دلالاته.

نتبين من خلال دراستنا للغة الخطاب الروائي داخل رواية الجنّازة لأحمد المديني أنّها لغة قائمة على التعدّد إذ تخترق لغة السرد الروائي الأقرب إلى اللغة التقريرية لغات عديدة تكون في كثير من الأحيان أبعد ما تكون عن التقرير، كما نلاحظ أنّها حتكت قداسة الفصحى فداخلتها اللهجات العامية، وفي هذا الإطار يقول حافظ صبري «كانت لغة القص أقرب إلى السرد التقريري المرتبط بسيطرة الكاتب المركّزة على عالم النص. وكان الإيقاع اللغوي سلسا وتقليديا مهما كان استخدام المشاعر أو تفجر المواقف الروائية. وكان الخلاف حول المستويات اللغوية، إذا ما طرح، يأخذ شكل المناظرة بين استخدام الفصحى أو اللجوء إلى العامية، ثم تخلّت اللغة عن تقريريتها. واختفى السرد ليحل محله القص بكل إستراتيجياته الحديثة، واستعار هذا القص الحديث مفردات الخطابات الأخرى من الخطاب التاريخي التراثي، وحتى الخطاب الصوري.

- (1) أحمد المديني، "الجنائز، الدار البيضاء، دار قرطبة"، 1987.
- (2) من الأدونيس الذين ذهبوا هذا المذهب نذكر الناقدين السوريين بوعلي ياسين ونيل سليمان في كتاب "الأدب والإيديولوجيا في سورية (1967 - 1973)"، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا اللاذقية، ط2، 1985.
- (3) ميخائيل باخтин، "الخطاب الروائي"، ترجمة محمد يرادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1987، ص 32.
- (4) وائل مركات، "نظرية النقد الروائي عند باخтин"، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية م 14 عدد 4، 1991، 72.
- (5) ميخائيل باخтин، "الخطاب الروائي" م س، ص 44.
- (6) فيصل دزاح، "نظرية الرواية والرواية العربية" المركز الثقافي العربي، 2002، ص 15.
- (7) ميخائيل باختين، "الخطاب الروائي"، م س، ص 16.
- (8) ميخائيل باختين، "شعرته دوستوفسكي" ترجمة حميد نصيف التكريتي، مراجعة حياة شوار، دار نوبل للنشر، 1988، ص 215.
- (9) من مقدمة محمد يرادة لكتاب "الخطاب الروائي" م س، ص 18.
- (10) أحمد المديني، "الجنائز"، م س، ص 67.
- (11) المنيرة، ص 6.
- (12) م س، ص 67.
- (13) ميخائيل باختين، "الخطاب الروائي" م س، ص 12.
- (14) محمد سالم محمد الأمين طلبة، "مستويات اللغة في الشرد العربي المعاصر"، م س، ص 64، 65.
- (15) ميخائيل باختين، "الخطاب الروائي" م س، ص 67.
- (16) محمد منصور، "واقعة الكتابة" أو استراتيجية (الرواية - الرواية) في رواية الجنائز، موقع إلكتروني star times متدييات
- (17) أحمد المديني، "الجنائز"، م س، ص 19.
- (18) الجنائز، ص 16.
- (19) م س، ص 18.
- (20) م س، ص 22.
- (21) م س، ص 18-19.
- (22) محمد منصور، واقعة الرواية أو استراتيجية الرواية - الرواية في رواية الجنائز لأحمد المديني، م س.
- (23) أحمد المديني، "الجنائز" م س، ص 11 - 12.
- (24) م س، ص 16.
- (25) محمد سالم محمد الأمين الطلبة، "مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر" م س، ص 63.
- (26) عبد الحكيم محمد صالح باقيس، "مرجسية الكتابة الميثا قصية: تجربة الميثا قص في رواية عقيلات لنادية الكوكباتي صحيفة 20 سبتمبر عدد 1553 - اليمن 18 جويلية 2011، ص 66.
- (27) محمد النازدي "سحر الحكاية". المروي والزواوي والميتازواوي في أعمال إلياس حوري "مركز الرواية العربية باقيس، 2005، ص 164.

- (28) محمد أنصور : "واقعة الكتابة أو استراتيجية (الرواية - الرواية) في رواية الجبارة لأحمد المديني، م س
- (29) أحمد المديني "الجبارة" م س، ص 17.
- (30) محمد أنصور : واقعة الكتابة أو استراتيجية (الرواية - الرواية) في رواية الجبارة لأحمد المديني، م س
- (31) أحمد المديني: "الجبارة"، م س، ص 100
- (32) أحمد المديني "الجبارة"، ص 40
- (33) م س، ص 100
- (34) محمد الباردي : "الحدث وما بعدها في الرواية العربية"، تونس 2010، ص 63.
- (35) أحمد المديني : "الجبارة"، ص 98.
- (36) محمد الخيرو : "قراءات في القصص" م س، ص 104.
- (37) محمد الباردي : "الحدث وما بعدها في الرواية العربية"، م س، ص 63.
- (38) محمد الباردي : "الحدث وما بعدها في الرواية العربية"، م س، ص 70.
- (39) ميخائيل باخيتن "الخطاب الروائي"، م س، ص 18.
- (40) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة، عالم المعرفة ع 200 الكويت 198، ص 44.
- (41) حميد حميداتي، النقد الروائي والأيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، آب، 1990، ص 70.
- (42) هبة جوادى : "النقد العربي في رواية" فاحش عبيد السامعة بعد دكتور بوسبي الأعرج، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، ع 6.
- (43) صبري حافظ : "متداعيات الواقع العربي وسبلات الرواية حداثتها"، سلسلة عالم المعرفة، عدد 159، يناير 2009، ص 13
- (44) صبري حافظ : "متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الحداثية"، م س، ص 193.

# « برج الرومي : أبواب الموت » لسمير ساسي :

## من عذابات القبر إلى آفاق النشور

مينة قارة بيمان/باحثة، تونس

الناشر في آخر العتبات : دوقد سجن سمير ساسي لمدة عشر سنوات بنهمة الانتماء إلى جمعية غير مرخص لها... حيث كان ناطقا رسميا باسم المصبل القلاي التابع لحركة النهضة في هذه الرواية سجن كل ما تعرض له وقاته وأخوته في تلك المرحلة / بين الرواية والسيرة الذاتية و السيرة لسحبته تنزل بدن برج الرومي تحتضن أظنا جدينا للكتابة ينهل من روافد عدة ويعيد صياغتها فيبحث منها ملامح تفردها

### بناء الرواية:

يشي البناء الخارجي بحضور منظومة سردية تلتقي في معمارها بالفن الروائي. تستمد فصول الرواية من المكان عناوينها، تنفتح بها الرواية أو تنغلق فهي إما مدارج أو أبواب أو أفاق (مدرج إلى آخر الموت - باب القبر الأول - باب القبر السابع - نفق ... ) كما يتعين الزمان علامة أخرى تسم بعض العتبات (آخر الموت - النشور).

تبدأ الحكاية في الفصل الأول - مدرج إلى آخر الموت مع خروج الشخصية (فخر الدين) من السجن بعد عقد من الزمن قضاء بين جدرانها، لكن الجبل السري الذي يصله بالسجن لم يتقطع بعد، فقد كان مدعوا إلى إثبات حضوره يوميا بمخفر الشرطة. وهو المكان الذي سيحفز الذاكرة على استرجاع آلامها.

تبدأ حكاية فخر الدين مع غرفة التفتيش حيث يستنطقه أبو المغاليت

### ■ تعلن رواية برج الرومي

في طبعتها الأولى (1) وفي عتباتها الأولى (الصفحة الخارجية) هويتها الأجنبية ومضمونها. فهي حسب قول الناشر أول رواية عن تعذيب المساجين الإسلاميين والسياسيين في السجون التونسية. لكن صفحتها الأخيرة أو غلافها الخارجي يتركها في دائرة أجناسية مغايرة هي السيرة الذاتية، ملتبس التماهي بين كاتب الرواية سمير ساسي والشخصية الرئيسية في الرواية، محيلا على البعد التسجيلي الواقعي فيها. يقول

## في أشكال القمع وآلياته :

### السجن الصغير / القبر وانتهاكاته:

يتبدى المكان في الرواية منقسماً إلى عالمين : عالم السجن والسجناء والسجانين وقد حوّلته الكتابة قبرا أو سجنًا صغيراً، وعالم المدينة تحضر فيه البيوت والشوارع امتداداً لقضاء السجون ولا يختلف عنها إلا في أشكال المعاناة وأساليب القهر التي تسلط على المقيمين فيه .

في السجن الصغير يفقد الزمن معناه وتصبح الأيام سواء فاليوم وغد وأمس الكل سواسية في غرفة الحبس (ص98) . أما المكان فواحد مهما تغير القضاء الذي يحتويه . فهو إما زنزانة أو قعر مظلمة أو قفّ ينتكح فيه الجسد وتمارس على الذات مختلف ألوان البطش والإهلال، تضطلع بها لواعل عديدة لا يجمعها غير هدف واحد، أن لا يخرج السجين كما دخل أبداً . أما الأسماء فعبارة متكررة تنتمي إلى سجل واحد وتوالت منه ، هي لحلال وسحق ولعس وكبر العسس وأبو العيون والفرطلا وإثيل الشرطة والحرس وأبو المغاليق . . .

لم تكن استعادة أشكال التعذيب في الرواية إلا صورة من تواصل فعل الانتهاك عبر ذاكرة مثقوبة لم تستطع رغم السنين ورغم التخريب المتعمد أن تسقط صور المهانة التي عاشها الجسد فوشمته .

### انتهاك الجسد :

تنوّع الانتهاكات على المتهم، تمارس في كل مراحل التحقيق وبعد صدور الحكم وتنتشر أساليبها بتغير الجلاذ والمكان . كل يمارس هواية التعذيب بحماس لا يدعمه ولا يقوّيه غير عزم السجين على عدم السقوط . فيتحوّل الكائن في السجن إلى أقل من الجماد : «وقد فتحت لحكم وينخر عظمك ويسقط شورك والجلاذ يلعب بالمثقب الألي وهو يتلذذ بقارورة من زجاج كثر أعلاها تخترق دبرك وأنت تشد إليها كخيمة إلى وتد في يوم عاصف» (ص21) .

بعضه قبل لسانه، ويمضي أياما في الزنزانة وهو على شفا السقوط . . . ثم تحصل الرقيا . . . إذ يلتقي في المنام رجلا في الأربعين يأخذ بيده ويطوف به على أبواب عديدة، كان فخر الدين قد عزم على ولوجها ليكتشف سرها . فتفتح له أبواب القبر تباعا، هي فصول الرواية رسمت فيها الكتابة عوالم الشاعة التي عاشتها الشخصية في السجن وعجارج، فيها تسترجع الذاكرة أوجاع الماضي ونزيف الذات المسحوقة ترسم ملامح الكائن المعتقل المجرد من كل أدوات المقاومة إلا من عزله وصموده الأسطوري تقوياء» (2) .

وتتوّج الحكاية في فصل الثشور بخروج فخر الدين من السجن وسيره في المدينة وهو يستحضر الحلم الذي عاشه «كان في حلمه يجادل الرجل الذي سار به على الأبواب» يلتقي أخيرا بوجه آخر، شاب يبذله التحية ويعلم له حبه في الله، قبل أن يدوي صوت آخر يدعو إلى البظفة والتهنئ للحساب : «استبقوا . . . حان وقت الحساب» .

بين لقاءين ولحظتين فارتقتين صورة ونشورا ، مثالاً للوقائع مشتتة على غير منهج سوى ما يستدعيه تداعي الذاكرة، تميد بناء اللحظة والحدث أو تحيل عليه . انتهت «رحلة بين آتية الموت ونشورا ودعوة للحساب» فتبست دلالاتها بتجربة حديدية في السجن أو بعالم آخر يشده فخر الدين ليملا الدنيا نورا ومجبة بعد أن عرف ظلمة القبور والآثية والأفانق .

الأبواب السبعة في برج الرومي- وهو اسم سجن له مرجعيته الحقيقية، يقع بجهة بنزرت بالبلاد التونسية والقضاء الرئيسي المولد للحكي والمحتضن للوقائع: هي فصول ترابط ولا تنمو عبر تسلسل الوقائع، بل تتعاضد بمختلف الخطابات التي تبنيها والعوالم التي ترسمها لتشكل عالما فريدا يلتقط ذهنيات الذات المتمزقة وأوجاعها. عزلتها وغرقتها ونوقها إلى الآخر، ضياعها في متاهات الزمن وبحثها عن يقين مستحيل .

آلة التعذيب في ثيابا الجسد والنفس تخلق حالة من الرهبة والقلق أثناء التحقيق، تدعو الإرادة إلى الاستكانة والاستسلام. « تذكرت يومها كيف طليت مني عصا الجلاذ بعد أيام من المداعبة أن أدم إرادتي لدى حافظ الأثاث في القسم حتى لا تتلوث بأوساخ الزنزانة » (ص 70). وآلة التعذيب تدعو النفس إلى التنازل حتى عن لحظات الحلم والأمل والوهم، تحرمها حقها في الحب والعشق ولو كانت المسافات الفاصلة بين العاشقين أبعد من مسافات أسوار السجون المتغلقة الصامدة « فلا تأمن إذا أحبت أو أحببت أو أحبت امرأة مكر الجلاذ . قد تحلمان كثيرا ويزعج الجلاذ أحلامكما على حين غفلة من العاشقين ويرمي بك في فياهب السجن ويمنع عنك رسائلها ... » (ص 80).

ويتجاوز المنع جذران السجن إلى خارجه ليصبح أمر الحب خاضعا لأهواء السجناء ورضاء ومن يضاهيه تسلطا و كل من يتماهى معه في المدينة... فلما غادرت للسجن إمرت ألا أكلم أحدا وأن أحضر المخفر كل يوم... « ولقد كنت ألا أحب حتى يعلم ثم يرضى فإن لم يكن زوج بي وبمن أحببت في السجن » (ص 102).

ولعل الحب يصبح من أخطر الممنوعات في السجن إذ تجسد فيه إنسانية الكائن وتحدد منزلته البشرية التي يسمو بها على أوجاعه ومعاناته وقهره. لذا يعتبر مشهد الأم وهي تزور ابنتها في السجن بعد سنوات من الفراق، ومتابعة العسر لكل حرف وكل إشارة بينها وابنتها وهي تسعى لالتقاط ما يقول، والابن عاجز عن تبليغ ما يريد، والحارس بينهما يريد قطع الكلام مستعجلا انتهاءه، تعتبر اللوحة أبلغ مثال على قسوة آلة التعذيب وهي تخترق نفس السجين قبل جسده وتند حلمه ووهمه.

### قمع الفكر :

يبدأ قمع الفكر بمحاصرة كل اختلاف وتحييد. فبالفكر النير يمكن للمدينة أن تتحد ضد السلطان وضد الطغيان. والسلطة تدرك جيدا هذا الخطر. يقول الراوي

لم يكن السجن وقيله غرفة التحقيق سوى الفضاء الذي تفتق فيه قريحة الجلاذ والعسر إبداعا وتفننا وحرية في اختيار ما به تمحق إنسانية الإنسان وتهدر كرامته وتتجر وجوته، تجوعها حين ومتعا من الحركة أخرى ومن ممارسة حق الجسم الطبيعي : « فإن رابه ملك شيء قدفك إلى قنّ الدجاج عاريا كما ولدتك أمك تشد فيه إلى سلسلة ألصقت إلى حائط القنّ فتسقى ما شاء لك العسر أن تبقى منطحا على ظهرك تتبول ، تنغوط في مكانك » (ص 39).

هي صور تستعيدها ذاكرة الكهل بعد السنين وتغلها، مشاهد مثقلة بالألم والمرارة رغم الصياغة الساخرة و العريّة . تستعيدها وقد نزع عنها سرّيتها «علها تتحرر من ضغط التزير وأسر ماضٍ ظل يلزمها حتى وهي خارج الأسوار». لقد كان انتهاك الجسد شكلا من أشكال الإذلال التي طالت النفس والمكر والذاكرة، ولم يكن الجسد إلا جسرا تعبر منه آلة القمع فتصيب الروح.

### قهر النفس والروح :

يشكّل باب القبر الأول من الرواية لوحات تحزن حياة السجين وترسم عزله وعذاباته ليلا نهارا وقد واجه ضيق المكان وغربته بالصمت حيناً والشعر حيناً والصلاة والدعاء أخرى...

يرد الفصل الأول (الباب الأول) خطابا أشبه بالوثيقة أو التقرير اليومي فيجلب قدرة السجين على تعبئة الذات تجنبيا لانهايار قادم أو وشيك . تعبئة يجلوها ظاهرا تواصل الحركة الحسية، تجولا في الغرفة وتحليقا بالنظر. لكنها تستمد قوتها وطاقتها من مقومات الذات وصمود الروح المقاومة للقاء شعرا وصلاة ودعاء تأملا صامتا وأملا في البقاء.

نفس السجين هي جماع طاقته ومولّد صموده، تبنيها إرادته وأحلامه وأماله وعواطفه وأوهامه، فهل ستسلم الروح من خدوش آلة التعذيب وتدويها وقد أزمعت بلوغ الأعماق ؟ تتجول

تحفظها من ماضيها فتلقيها هاربة متلاشية كأنما تشهاها السجن مثلك... لعل الذاكرة وحدها في هذا السجن من يدرك ما أنت فيه تحفظ سرك على تعب تنسبه لك... لكنها الآن مرمقة يأتيها التعب من كل مكان. (ص 73)

الذاكرة هي ماضي السجن وهي هويته، بها يواجه الحاضر والآتي، بها يكون هو لا غيره، فلا يضيى مجزء رقم ضمن أرقام يحددها وضع لم يختره. هي الفكر الذي يتحرك ليتيح كلمة حرّة وإبداعا وعلمًا أو مجرد رأي مخالف. هي جزء مما يضيى به صدر الوالي والخطر الذي يهدد السلطة بفرضها وتعريضها.

### السجن الكبير / انتهاكات المدينة :

إن كان السجن الصغير " صناعة سلطوية متأهنة تعيد خلق السجن من جديد كي لا يخرج كما جاء أبدا " (4) فإن السجن الكبير أو المدينة في رواية سمير سامي لن تكون بستاناً عن هذه الصناعة السلطوية، فهي تعتمد إلى نخب بلاطية يجتجها كي يبقى أبدا طوع أمرها بتميشه أو استرقاقه. بل إنها ستجعل السبيل إلى القبر أسرع، ستكون المدينة مفتوحة دائما على أبواب الموت...

ورواية " برج الرومي أبواب الموت " لا تختلف عن بقية الروايات السجنية أو السير السجنية في تمييزها بين عالين مقارفين: عالَم المسجونين والفضائي ترسمه معاناتهم وعذاباتهم، وعالَم السجائين يستمد من السلطة شرعية القمع القاهرة. تمتد أيادي السلطة إلى الفضاءين السجن / خارج السجن لتشكّلها حسب ما تقتضيه مقوّمات بقائها ونفوذها.

تتحدّد الفضاءات في السجن الكبير / المدينة في بعض الأقاليم، تتحدّد في المدرسة والمسجد ودار القضاء والجامعة والشارع. وتلتقي الأصوات المتعددة لترسم مشهدا للمدينة بأهم مكوناتها فتكتسّر الحياة فيها بمعاني المعاناة والإذلال.

تبيّن المدرسة فضاء يكرّس منطق السلطة وقيمها،

"أردنا أن نعلّم الناس كيف يختلفون وإذا اختلفوا لا يتناقصون لأن المدينة تسع الجميع. لكنني اغضبت الوالي في رأي لم تنق عليه فزج بي في السجن " (ص 101). فحين يصبح هدف النظام سحق الجماهير عبر إخراجها من السياسة، وحين يقتد الأعداء بعد أن توفر حياد الناس المطلق والشامل، يصبح العدو الوحيد هو الرأس الذي يمسك أو اللسان الذي يتحرك (3).

يتلوّن القمع حسب نوع الجريمة التي يعارضها الفكر. ففي نظام بعد الاحتماء بالمعتقد والايامن وممارسة الشعائر الدينية ضربا من التمرد على السنن والتحرر الفكري، يصبح العقاب والمنع الإجراء الأسبق لتحييد الفكر. وأهل المدينة يتناقلون كيف أن شابا هزا برؤية أبي الميرون. فلم تمض ليلة واحدة حتى جاءه أشيا بأبيه وعنه خاتما قوله: إنهما يصليان صلاة غريبة بعد منتصف الليل. فكان عاقبتهم أنهما في السجن لأشهر فيه سنوات عديدة (ص 110)

يطال القمع المعارضة العقائدية كما يطال حرية الإبداع، والإبداع دليل حياة، وحياة الفكر خطر من حياة الحسد. لذا يدا من الضروري في منظومة استبدادية قاهرة أن يحارب الإبداع وتخرّب الذاكرة

لا تغل شعرا ولا تنظم كلاما

قولك الشعر يضحك مدانا

أسمى قول الشعر في بلدي حراما. (ص 49)

وليس أفضل لتخريب الذاكرة وضمان الطاعة من السجن بعد أن انتشر النسيان في المدينة " والنسيان مصيبة الناس جميعا في مدينتنا فلولا ما أجزم الوالي فيها. ومن كان ضعيف الذاكرة سهل قياده وهان على عدوه " (ص 130). وقد أدرك السجان ذلك فعالج الذاكرة بالحر والتب ضمانا للطاعة وتحقيقا للتساوي في الجهل، فلا يفضل السجن سجناته ولا يهدد العالم والمفكر سلطة الوالي وكرسيه.

يقول فخر الدين: " تنبش في ذاكرتك عن أشياء

المدرسة والجامعة والمسجد ودار القضاء مؤسسات كان يمكن أن يمارس فيها المثقف سلطته المضادة، ويحقق فاعلية ما أو يتج معرفة مغايرة. لكن المثقف لا يمارس سوى ما يسميه إلياس خوري بسلطة الحجب: حجب الواقع وتقديم صورة مشوهة مأخوذة من مرآيا ماضي المستقبل (5).

تصبح الثقافة حاجبا على أبواب السلطة تردّد مقولاتها وشعاراتها وتعكس تناقضاتها. لذا يحمل الراوي المثقف مسؤولية الحال الذي صارت إليه المدينة:

«تشتد غربي، أنائم، أجد، أحقد، ألعن المثقفين في بلدي إذ لم يخرجوا عن دائرة أنفسهم بل ارتدوا على أعقابهم. استوتهم فأكهة السلطان قبل أن تخيفهم حصاه فضلوا وأصلوا. والمدينة ضحية لما يفعلون» (ص121)

يحظر في الرواية فضاء القرية أيضا، لكنه يتساوى والمدينة ضيفا، فلا تحيل القرية إلا على مشاعر الغربة والكل والجميع أهلها قد امتدت إليهم سحابة الخوف من أن يطالبهم عقاب السجين. هم يحبونه ويأسفون لهالة لكنهم يهتزون الحديث إليه وأهله. أما المدينة فرغم اتساعها الظاهري وتعدد الدروب لا ترى فيها غير العس الجائم فيها يبحث في زواياها ودروبها عن شبهة فيه مثلك... أخرج صباحا فأرى الجميع مكبا على وجهه عينا يكما صما» (ص56). لقد تحولت المدينة مقبرة كبيرة انقسم الناس فيها صنفين: «ناس يفرون إلى المقابر يدخلونها سراعا كأنهم يعودون إلى الأجداد خوفا ورهبا فيدوسون ويداسون. لا مكان لهم في المدينة وناس تجيء المقابر إليهم تملأ بيوتهم موتا» تذهب احترامهم، تهين كرامتهم، تحاول أن تميت أنفسهم، فإن أبوا أماتت أجسادهم سجنًا وتغذية» (ص88).

إن موت الإنسان داخل السجن، خارج السجن، هو موت لقدرته على المواجهة والرفض. هو موت الأداة، تلك التي تخضعها السلطة لشيئ فنون الإرهاب حتى تلين أو تنكسر. كذلك الغربة تندو شكلا من

ونموذجاً لمنظومة الطاعة التي تودّ فرضها وترسيخها في عقول الناشئة. المدرسة هي الفضاء الأول الذي يتعلم فيه الإنسان الخنوع والاستكانة لمؤسسة السلطة. يقول الفتى عمر في الرواية: «حدثنا المعلم في المدرسة حديثا لا أفقه كثيره، وقليله لغو. يرسم لنا صورة بفرة أو حمام أو شرطي يراقب بطلقة هويات المارين كل صباح يقرأ في السبورة: الطفل المهلب هو الذي يخفض صوته ويمشي الهوني ويحتي الشرطي إذا لقيه ويفسخ له الطريق» (ص57).

رفض الاختلاف والتثنية على الخضوع للرأي الواحد ليسا خيار المعلم أو الوالي الأحمق فقط أو ميزة السجان وهو آلة تنفيذ الأوامر، بل هي أيضا سمة بعض أهل العلم في الجامعة يشتركون فيها مع الوالي، كما يتسم بها المثقفون في المدينة. يختلف الطالب مع أستاذه في تأويل بعض النصوص يوم الامتحان، فلا يمهله حتى يوضح رأيه وينهي الحوار برسم علامة يسقطه بها من الامتحان.

وبعاضد صوت الخطيب في المسجد المعلم في المدرسة حيث تصبح الدعوة إلى الطاعة والفتن في الولاء لصاحب النفوذ جزءا من طقوس العبادة «إن طاعة الوالي من طاعة الله. فمن أراد أن تقبل صلته ويزاد له الأجر فلا يشرك في طاعة الوالي أحدا... بل إن الخضوع والخنوع يولدان نعمة لا تحصى ولا تعد، فقد جعل (الوالي) للمساجد حراسا يمتعون عنها الكلاب وأجرى فيها الماء الزلال، وأفتى لكم بجواز صلاة الفجر في بيوتكم حتى لا يتعب الشيخ ولا يستيقظ الصبي» (ص60).

وفي دار القضاء تتحول المحاكمات مسرحية هزلية، وتغدو العدالة كلمة جوفاء بلهاء تعمية عن التجاوزات والأخطاء، القاضي يسأل عن الجريمة ويحجب بنفسه فيحاسب السجين المرة والمرة على نفس الفعل الذي نسب إليه، والقاضي لا يعصي أمر الوالي: «وقد كانت أول فنتنا في القضاء» (ص157).



أشكال التعذيب والإرهاب تواجهها الذات في المدينة، تتعاش معها حيناً وتقاومها بضراوة أخرى، ولا عزاء إلا في حب المدينة رغم جفائها \* أحببت المدينة لكنها أغرتني وأحببت ناسها لكن الوالي أوقع في قلوبهم الخوف فهم يروني وإني ولياهم لقي نيا عظيم. حتى يصارع خوفهم... وعزائي أن لا خوف يغلب حياءً (ص143).

تتجاوز المدينة في رواية «برج الرومي أبواب الموت» مرجعيتها الضيقة، لتتحول رمزا للوطن، تغدو معه قصة الراوي أو فخر الدين قصة عشق جارف يهزم كل هوى آخر. قال: «أحدك عن المرأة. هل أحببت امرأة؟ قلت: غلب حب المدينة على قلبي وظننت أن لا أحد يشاركها قلبي» (ص143). فلأجل المدينة/الوطن كان السجن والغربة، والسجن تجربة مفيدة مهما قست

يفتح فضاء الرواية من المدينة السجن إلى المدينة/الوطن، يستلطق الراوي الواقع التاريخي ويقرأ واقعته في سياق حضاري محدد. والمشروع الحضاري الذي يقوم به الراوي هو مشروع فاشل لأنه لم ينبع من الوعي الحقيقي بخصائص اللحظة التاريخية وشروطها، بل كان مشروعا مسبقا حددته إرادة سياسية فردية ولم تهيئ له مقومات النجاح. «كذلك كان شأن الوالي مع المدينة رأى مدنا أخرى تسبقنا زمنا طويلا فطلق يستعمل أهل مدينتنا لليلقوا بهم فعملوا، لا يدركون كيف اللحاق ومتى ولماذا يلحقون بهم وشأنهم مختلف والناس غير الناس... فلم يدركوا من سبقهم ولا أفلحوا في الرجوع إلى زمنهم وأقبل بعضهم على بعض يتلاومون» (ص144).

تتجاوز الرواية السردية حديث الذات إلى ذاتها لتصور الأنا كائنا اجتماعيا وتترك تجربتها في سياقها الحضاري والإنساني. تتجاوز استحضار التجربة الفردية من الذاكرة لاستدعاء المشروع الحضاري فتعمد إلى تقويمه وتأويله.

ويتعدى فعل الكتابة في الرواية حديث الذات إلى

الذات، ليتزلز في إطار المعرفة بالعالم، إطار التجربة الاجتماعية والإنسانية. إن معالجة القضايا الأيديولوجية جزء لا يتجزأ من مشروع التعرف إلى الذات والتعريف بها، وهو هدف من أهداف الكتابة السيرة ذاتية أيضا. فترسيم الهوية المتداعية يقتضي تأصيلها في كيانها الجمعي. لذا يتميز الباب السابع من أبواب الموت بتثمينه ذروة الوعي في محاولة ترسيم الذات. يرسم فيه الخطاب الذات الفردية وأوجاعها ولحظات معاناتها ويجلي ملامح هوية الذات الجماعية في محاولة لتحليل أعطائها واستشراف آتيها. «قد مرّ زمن وفعلنا في التاريخ معطل، ولا يهمل قيمة الزمن إلا من جهل معنى الفعل في الحضارة» (ص135).

إن معاناة الخطأ والتفاسي عنه أو محاولة تبريره هو أيضا من الماهات المستشرية في واقع الراوي. لذا لا يقتل عن تحميل أصحابه مسؤولية المآزق الاجتماعي والحضاري الذي انحدرت إليه. الخطأ لا يتحملة الوالي فقط ضايق بكل من خالفه الرأي، ولا النسس وهو متهم أدباً طليعة في يد الوالي، ولا الجامعة وقد عادت الأحلام وشرعت للأوامر ولم تهين للواقع أبناءها الخطأ تتحملة المجموعة كاملة كما يتحملة كل فرد آمن بالهزيمة قبل خوض المعركة (ص137) وهو ما يقتضي أن «يحتضن ورد المدينة شوكتها» وأن لا تنحسر الذات وتتعلق على سجن غريبتها وتتوقع فيها بل أن تفتح على الآخر. هل تكون الدعوة إلى محبة الآخر في نهاية الرواية وعنوان الفصل الأخير بالشور إحياء بحتية بحث جليلد وميلاد عالم مغاير؟ دعوة يدعها إيمان راسخ بضرورة «أن نغير ما بأنفسنا حتى نستقي الزمن ونعمل لما بعد السجن» (ص137).

ليس من شأن الرواية حتى لو كانت رواية سير ذاتية أن تقدم الحلول للمآزق الحضاري أو السياسي الاجتماعي لكنها قد تقدم قراءة له ورؤية تأويلية، وتلتقي في بعض مستوياتها مع السيرة الذاتية. فرواية قصص التعذيب هي أداة علاجية تمين على استرجاع التوازن النفسي، إن السجناء إذ يروون دقائق تجاربهم المريرة يطمحون

إلى تفكيك هذه التجارب وإلى بحث حياة جديدة كريمة فكانهم يسوّون ضعف الجسد بقوة الكلمة (6).

لكن السيرة الذاتية تنزو أيضا إلى محاكمة الآخر وهو ما يمكن تبينه في رواية سمير سامي، وقد تتداخل دوافع الكتابة ومبرراتها. ما يجمعها هو سعي الذات إلى ترميم كيانها الفردي وهويتها المتداعية وتأصيلها في الكيان الجمعي «إذ لا معنى للكيان الفردي أصلا خارج علاقات التفاعل الممكنة والكائنة بينه وبين العالم الخارجي الذي فيه ينشد تحقيق كيانه ومنه يستمد العديد من مقوماته وسماته الفردية» (7).

### في دلالة الشكل :

### أجناسية الكتابة بين الرواية والسيرة الذاتية:

ليست السيرة الذاتية رغم كثرة الدراسات حولها والحدود التي وضعت لها ودغى تغير أشكالها واستعصائها على الحصر بجنس واحد على أن يفصل عن غيره من الأجناس السردية إذ تتشعب من الرواية واليوميات والمذكرات الكثير من أساليبها وأدائها (8)

لذا يصعب الحديث عن جنس مخصوص. ومع ذلك يمكن الإقرار «بشيء من التصور المرن الاستقرائي الذي يراعي الخصوص ويحترم حرمتها أن التسليم بمشروعية هذا الجنس قد يحتاج لتوفر مبدئين أساسيين هما التماثل بين أحوال السرد الثلاثة المؤلف والمصدر والشخصية، والميثاق السري ذاتي حتى وإن كانا ضعفين» (9)

والميثاق القرائي أو السري ذاتي في برج الرومي يشير في المتلقي بعض الحيرة والشك إذ يمكن إخضاعه لقراءة تين : فبمجرد أن يتوهم القارئ أنه في حضرة التخييل سيتابع قصة فخر الدين بعد خروجه من السجن، أو ربما يعود به الراوي إلى السجن استرجاعا لأوجاع عاشتها الشخصية، ينكر الوهم ويتحلل بضررب من تهجير السرد وميثاق قرائي يعده عن وهم الرواية إلى عقد السيرة الذاتية فتشأ الحيرة واللبس.

يتضمن الفصل الأول «ملرح إلى آخر الموت» رسالة في ثلاث صفحات ظاهرها خطاب موجّه من فخر الدين وهو في السجن إلى أخيه الصغير، وباطنها خطاب يحدد له - لقارئ صمني - مسالك القراءة ومفاتيح التأويل يستحضر غير الدين رسالة كتبها إلى أخيه وهو في السجن وحولتها الكتابة ميثاقا قرّبت للرواية هي رسالة تفتح مضامينها على محطتين : أولاهم مفهوم الكتابة ووظائفها وثانيتهما تجربة التيه وعلاقتها براهس الكتابة ومستقبلها.

### في وظائف الكتابة ومفهومها :

تعتبر هذه الرسالة ميثاقا سري- ذاتيا، والميثاق القرائي عادة نص مصاحب للحكاية ومفتاح لتأويلها وقريبة أجناسية صريحة على مرجعيتها (10). لكنه لئن ورد في برج الرومي في لبوس خطاب ترسلي تنوجه به شخصه حكاية إلى أخرى تخيلية فإن ذلك لا يعدو أن يكون بعض ما يحدثل به كاتب النص فارنه يدعم ذلك ميثاق هذا الميثاق من الآخر وقد نبؤا الصدارة في الحكيم. وتجاوزت الرسالة أفق المخاطب الفرد (الأخ) الذي حذده مقام التواصل في الحكيم إلى مخاطب آخر غير محدد بل متعدّد هو «الآخر واحدا بعينه متعلدا في الزمان والمكان» (ص10).

المخاطب الحقيقي في هذه الرسالة / الميثاق السري ذاتي هو القارئ يدهي عبر الخطاب التعليمي إلى التبصر والاعتبار وتجاوز الظاهر إلى الباطن وهو يتابع رحلة الراوي: «وانظر فيها نظرة عاقل لم تله لذة الصل عن إدراك خطر الحياة». بل إن الكتابة تتحول في هذه الرسالة ضريبا من التجربة الصورية تتجاوز فيها السيرة الذاتية البحث في كنه الذات الفردية، لتستزل معرفة الذات في بحث أشمل أو احتزالا لعالمين ذاتي والكون، تستوعبه الذات فتكون احتزالا لعالمين ذاتي داخلي وكوني خارجي. فالكتابة هي «امتداد كوامن النفس امتدادا أفقيا يتوَعَب الماحول ليرتقي الكل في رحلة الكدح المتواصل نحو الله».

أصلي واقعي هو الراوي السير ذاتي»، فإن مؤلف أبواب الموت وإن لم يقر بأن الحكاية هي: فعلا قصة حياته، فهو لا يتردد في الإيحاء عبر الراوي بأن صوته مزيج من أصوات متعددة متراكبة بحثا عن هوية متماسكة. هي الأنا وأنت وهو، هي صوت الطفل والكهل ويوجد بينهما راهن الكتابة. وهي الأنت مدعوا إلى خوض التجربة، تجربة التي «ليولد جيل جديد يمشی سويا غير مكب فتضي الطريق مشيته». صوت يدعونا إلى قراءة تتجاوز المتعة العابرة والتعاطف، إلى توليد الدهشة والتحيز على الانخراط في الفعل.

إن هذا التردد بين السيرة الذاتية والرواية يمكن أن يجد تبريره في الوضع الثقافي والسياسي العربي في راهن الكتابة، وهو وضع يجعل «الكلام في موضوعات الجنس والدين والسياسة كلاما محظورا فكيف إذا جاء الكلام على هذه الموضوعات في اعترافات أو في يوميات أو في مذكرات أو في خطاب استرجاعي أي في كتاب يطرأ عليها، لأنها سيرة ذاتية، الصدق وقول الحقيقة؟» (12)

لقد كتبت برج الرومي ونشرت في فترة عصية مرت بها البلاد التونسية، عرفت فيها حركات المعارضة السياسية والفكرية كل أنواع التكيل والقمع والمنع مما جعل كتابها ينشرها بلندن سنة 2003 تحت عنوان البرزخ قبل أن يعيد طبعها في تونس تحت عنوان آخر. هو برج الرومي أبواب الموت وذلك بعد الثورة أي بعد 14 جانفي 2011.

لكن ألا تكون الرواية نفسها كما يقول جورج ماي، محلا على فيليب لوجون، شكلا من أشكال التعبير السير ذاتي، حتى وإن بدت لنا في ظاهر الأمر أبعد ما يكون عن ذلك؟ ألا يكون المتخيل الروائي كما تذهب إلى ذلك يمتد العيد قناعا أكثر صدقا في تقديم السيرة الذاتية فهو إذ يضمير الميثاق يصبح أكثر جرأة على كشف الذات؟ (13).

يحدّد هذا الميثاق بعض وظائف السيرة الذاتية ومنها الوظيفة التوثيقية، إذ تتسع لرؤية تأويلية للعالمين الذاتي والموضوعي. يقول فخر الدين «ولأجل هذا نفسي لأكون ناقدا بصيرا مخبرا لك كأنك المعان» (ص10). وهو ما يتناغم وما ثبت من وظائف للسيرة الذاتية إذ «تستدعي باعتبارها كلاما في كنه الذات واستخلاص ثوابتها تقويمها وتأويلها للتجربة الذاتية مثلما تستدعي تقويمها وتأويلها للتجارب الإنسانية التي من شأنها أن تنزل معرفة الذات في المعرفة بالعالم الذي يستوعبها» (11).

## تجربة التّيه وراهن الكتابة:

المحطة الثانية التي تستوقف قارئ هذا الميثاق هي راهن الكتابة في علاقتها بزمّن التجربة. يقر المتلفظ في الرسالة (فخر الدين ظاهرا والمؤلف باطنا) بالتحول الذي عاشته الذات في مسار تجربتها. وينزلها في مرجعية اجتماعية وسياسية وقرمية يلتقي فيها مسار الشخصية بمسار الكاتب «لدي ذات لثقة من أزمنة القهر التي مرت بها هذه الأمة... كبتة تسلط فيه الغاصبون على أرض فلسطين فأنهى الزمن عتدا أو قل توقف ليبدأ زمنهم» (ص11). والتاريخ الذي يحيل عليه النص هو التاريخ الذي حدد لمولد الكاتب (8 فيفري 1967). تتحدد ملامحه أكثر من خلال البرح، حين تقرر الشخصية - الكاتب بأن الكتابة هي الملاذ الوحيد لمن انغلقت أمامه السبل وضاعت به الأرض، وتشير في بعض محطات الوقائع إلى محاولات السجين إخفاء الرواية التي يكتبها عن عيون الحرس التي تترصد بها، وأنه لا يجد متنفسا إلا في كتابة القصيدة أو القصة.

تجربة الكلدح التي عاشها فخر الدين ورواها أو استرجعها ولدت من رحم تجربة حقيقية عاشها الكاتب سمر ساسي دون أن تطابق هوية الراوي الشخصية مع هوية الكاتب مطابقة تامة. فثلث كان الملفوظ السير ذاتي عادة يستند إلى «فعل تلقفي أصيل يضطلع به أنا

## خطاب الأنا / خطاب البوح :

لئن كان الراوي في كثير من الروايات «وظيفة تمارس إقامة المسافة بين الكاتب وشخصياته حتى تكتسب استقلاليتها وتتميز داخل عالم النص» (14)، فإن مؤلف برج الرومي لم يعمد إلى هذه الوظيفة إلا لماماً وفي مواضع محدودة. ورغم تنوع نسبي في الضمائر والأصوات يبقى خطاب الأنا تفضّل به شخصية فخر الدين في هذه الرواية مهيمناً على بقية الأصوات والخطابات.

يتولى فخر الدين رواية الوقائع ويحطم المسافة بين الراوي والشخصية والمروي في ضرب من البوح النفسي والاستبطان الذاتي الذي لا يمكن للراوي العليم أن ينهض به إلا في ضرب من المحاكاة المشبوهة فخصومية الكتابة السير ذاتية، و الرواية السجية كما يسمها الجهرى، تقتضي البوح والتقاط ذبذبات النفس وهواجسها وآلامها وعزبتها في حطّات استرجاعي قد يعيد للذات توازنها السيكلوجي ويجعلها من صنف التوتّر ويحقق لها الانفلات من مفضى غير الجحجحة قيده حتى وهي خارج الأسوار (15).

هذا البوح النفسي والاستبطان تعاضده أساليب وسمت الرواية السير ذاتية كما وسمت عدداً من الكتابات الروائية الجديدة أو الرواية الجديدة، منها غياب التسلسل أو الخطية في سرد الوقائع، وتهجين السرد بتضمين الرسالة والوثيقة والتقرير والمذكرات، وتضمين الشعر والحكاية المثالية والحديث، وتوظيف الحلم والحوار الذاتي بكثافة. وهو ما نجد له صدى في برج الرومي أبواب الموت. ويمكن أن تكون هذه التنوعات بعض ما تناول به الدلالة وتبني جمالية للقراءة الجديدة.

## جماليات التفكك والتشظّي :

إن غياب التسلسل والخطية في سرد الوقائع ليس سمة خاصة بكتابة سمير سامي، إذ صارت ميسمة للرواية الجديدة في بحثها عن جماليات مغايرة تتناغم مع

العالم الذي تصفه، وهو عالم غالباً ما يتسم بالخوض والفوضى، تشظّي في الأبنية الاجتماعية ويفقد فيه الإنسان وحدته مع ذاته. وضمن جماليات التفكك والتشظّي يمكن قراءة عدد من الانحرافات السردية في الرواية حيث تتداخل الأمكنة والأزمنة ويكون الانتقال من حدث إلى آخر لا وليد المنطق والعليّة بل نتيجة التداخي أو تذبذب الذات وحيرتها وتوتّرها. ويمكن ملاحظة صور متعددة لهذه الانحرافات بعضها مستوحى من الخطاب القصصي والأخر يستهدي الخطاب السينمائي ويستلهم منه قدرته على «تكسير أبعاد الزمن والتصرف في أبعاد المكان وتقطيع الحدث إلى مشاهد ولقطات كثيرة يفصل بينها ثم يعاد تركيبها من جديد... حيث يغدو من السهل التحوّل بالشخصية من الحضور إلى الغياب ومن الحلم إلى الواقع وأن يجمع في وقت واحد مشهدين لحداثيتين متوازيتين» (16).

ففي باب القبر الثاني يعمد الراوي إلى وصف أهوال السجن إذ تتحالف على السجن حشرات القمل، «أعطاء» كبير العسس والتعرّش الجنسي وقلة النوم في القفّة، ليتقلّ فجأة ودون أي ربط على الراوي استحضار مشهد الأم تزور ابنها بعد سنوات من البحث وفخر الدين يحاول التواصل معها في الكلام، يلي هذا المشهد حوار بين الراوي وصاحبه أيوب وهو يحاول التخفيف من لوعة الراوي وحزنه وينشده شعراً. ثم ينقطع الحوار بنوم فخر الدين ونقله حُلماً أو رؤيا أزاحت تعب السنين وأضاءت الطريق

طريقة التركيب (المونتاج) التي صيغت بها هذه المشاهد لا تتسم فقط مع خصوصية التذكر في الخطاب الاسترجاعي السير ذاتي، وإنما هي خيار في مستوحى من السينما في «عملية تقنية تبني على الربط بين عناصر عديدة لتكوين مجموع متكامل، وهو كذلك عملية اختيار لقطات القلم من الصور الخام العديدة حسب نسق ما» (17).

تبني اللقطات متجاوزة عن طريق التركيب، ومتباعدة على المستوى السردى يحكمها التداخي، ترسم لوحات لعذابات السجن لا ينظمها الزمان أو المكان بل ذات

كما ينهض الحلم والرؤيا في هذا الخطاب بوظائف تتجاوز الوظيفة السردية إلى الوظيفة النفسية. إذ تصبح الرؤيا وحلم اليقظة أحيانا بديلا عن واقع يمنع الأحلام ويندها، وتخففا من أعباء ضغط نفسي خائئ. عبر الحلم والرؤيا تنهد الحدود بين العوالم ويتولد الأمل وتظهر الذات من دنس العالم الذي يحاصرها ويتوق إلى عالم أفضل... لقد كان حلم اليقظة في الباب الخامس من برج الرومي حلا لجأت إليه الشخصية لتحدي عالم الحرمان الذي تعيشه في السجن وتجاوز حدود الزمان والمكان. في الحلم يستحضر فخر الدين أمه يحاورها ويشاركها هواجسه وأوجاعه ويتحدّى سجنه «تمثلت أمي واقفة أمامي، حدثتها وحديثي، تيمنت ولما يتبته السجناء» (ص82). كان الحلم قبس نور يشد الشخصية إلى عالم خارج الحدود فيكسر بعض حواجز القهر والإذلال ويبيد بنام الذات قبل أن تنكث وتتهار. فقد استطاع أن يكسر عزلة السجن وأن يحفظ قدرته على التواصل مع الآخر وكان علامة على الوجود والعبادة ونفيا للموت واللامعنى.

لكن الحلم أيضا هو جزء من لعبة الكتابة وأدواتها، تتعلّق معه بحالة الالتقي فلا يستطيع القارئ أحيانا التمييز بين الواقع والحلم. يدخل المتابعة فتلتبس القراءة وتعدد التأويلات. هل تكون وقائع الرواية كلها استعادة لحلم واستعادة لوهم أشار إليه الراوي وعاد إلى ذكره في فصل الشور، لتكون أبواب القبر التي ولجها وقاده إليها رجل في الأربعين مجرد استعادة لهذا الحلم ؟

يلتبس الحلم في بعده الرمزي بالحلم الواقعي بالرؤيا بالسطح الصوري، لكن المستويات جميعها تتعاضد ليتولد الشعور بالثبوت والتعزق بين عوالم متصارعة ومتقاطعة تسعى الكتابة إلى التوليف بينها لأنها قد لا تكون سوى صورة من تمزق الذات وتيهيها.

### تهجين السرد :

يتبدى الشعر في الرواية السيرة الذاتية جزءا لا يتجزأ من عالم المؤلف وشخصيته الإبداعية، فسمير

واحدة تتقاطع فيها آلام الجسد بآلام الروح، يلتبس فيها الأمل في لقاء الآخر (الأم) باليأس من إنسانية الجلاذ وهو يقف في وجه الأم يردّها عن ابنها بعد أربع سنوات من البعاد، أربع سنوات من الحرمان وخمس دقائق للفناء... لتكون الرؤيا مبشرة بالقدره على الصمود «أبشئت أن الشمس لا يحجب بورها غربال أحمر يتناول علي صرح من طين» (ص46).

يتسع السرد لذبذبات النفس وشروخها باستعارة لغة الصورة السينمائية، تلتقط إيقاعات الروح وتعيد تركيبها في لوحات لا يمكن تأولها إلا في سياق تفاعلها. أليست الرواية «كل رواية تقول إلى القارئ : ليست الأمور بسيطة كما تتخيل، فروح الرواية هي روح التعقيد» (18).

هذا التعقيد يشكل ضربا من التشكك والاضطراب في صياغة الوقائع ورسم المشاهد ويتجلى في أكثر من باب في الرواية. قباب القبر الثالث مثلا يفتح على حوار بين كبير العسس وقهر الدين **قبر الثالث** رسالة إلى عم كبير العسس أنها جاءت له لذا يسأل **قبر الثالث** عن مرسلها دون أن يسلمه إياها. يلي الحوار مباشرة استحضار لمشاهد التعذيب تتراحم على ذاكرة الشخصية، ثم حوار بين فخر الدين وابن أخيه عمر وهو صاحب الرسالة المزعومة ينقل فيها عمر صورة لحياة المدينة وقد تحولت سجنًا ولوحات من حياة الأسرة. وينغلق الفصل بلوحة أخيرة تهدم الفرضية التي بناها القارئ في مخيلته إذ تلقى وجود الرسالة وتفتي وصولها.

هذا التركيب للوحدات والمشاهد هو بعض ما يستدعيه الخطاب الاسترجاعي، إذ تزدحم الذكريات وتنداعى عابثة بقيود الزمان والمكان، لا تحكمها غير الرؤية الراهنة أو الإحساس الواحد. وهي تجسيد لبعض ما يصطلح عليه بالسرد الغنائي وقوامه «التجاوز والتكرار والتداخل والانحرافات والوصف والاسترسال والتأمل والصور الافتراضية» (19) وهو يختلف عن البنية السردية المألوفة القائمة على الحركة سريعة أو بطيئة متتابعة متسلسلة متراصة.

... شعرك بقطر حكما أبا الطيب كزخرف قولهم فيغتر به من كان على شفا رجولة تنهار به في قصر الوالي .  
إليك عني أبا الطيب ، فما أنا في حاجة إلى من يذكركني غرثي وما غرثي بالتي تنسي (ص 121).

قد يكون السؤال الذي تطرحه الرواية هو قيمة التراث في علاقته بأسئلة الراهن ، وضروب التفاعل الممكنة مع التراث : كيف تتواصل معه وكيف نقرأه ؟

لعل الجواب كامن في مواضيع أخرى من الرواية. فسؤال التراث حاضر أيضاً عند استدعاء أشكال قصصية عريقة ترفد البنية السردية ، وتؤكد نزوع الكتابة إلى انحرافات سردية تستلهم مختلف التقنيات الحديثة والقديمة ، من الشعر والسينما والتراث الأدبي بأشكاله المتعددة حتى الشفوي منها لتصهرها في بوتقة واحدة.

يسدعي الرواية لثس والحكاية المثلية تشكل منها معمارها لخص تحسن الحكاية المثلية خطاب الأب ، تستلهم مبروث حكمتي في أدب أس المفقع خاصة في كلية ومدة نظملمع وظيفة تعليمية تتناغم مع وظيفة الأدب . لا ينبغي . فبريت لك هذا المثل لتعلم أين تكون وكيف تكون . وقد أعجز عن فهم ما تطمح إليه اختلاف الزمن بيننا وتسلل لك نفسك أنني أحدثك بما لا يتلاءم وعصرك ... ولكن كن رجلاً تأتلك الدنيا صاغرة ولا تأبه لما يصيبك من أجلها فدون الرجولة الموت ( ص 128 ) .

وينقطع في الحكاية المثلية الخطاب السردى بالنص القرآني بالخطاب الشعري بالخطاب الرسالي المباشر في قراءة للواقع بحثاً عن إجابة لأسئلة مستعصية . هي أسئلة الوجود وتحقيق الكيان في فضاء الغربة والنفك . تتبلور أسئلة حائرة تقتضي البحث والتأمل في زمن غياب المعنى . الحكاية التي يرويها الأب هي قصة حب وعشق بين الإنسان والأرض . «والأرض تحتاج لمن يعبر عن حبها له ، يحذثها يصف لها مشاعره ، يدافع عنها يبيت في ترابها يعرج وجهه بها» (ص126) . يتبدى الأب شخصية رائدة تتجاوز واقعها ، رمزاً ثابتاً حافظاً للقيم مدافعاً عنها . يصبح سؤال الكيان سؤالاً جوهرياً في الرواية ، قد يكون من بعض معيزات الرواية

ساسي هو صاحب المجموعة الشعرية - سقر في ذاكرة المدينة - . ويحضر الشعر في الرواية مكوّناً من مكونات الكتابة السردية . يتخلل الخطاب الشعري السرد فيتجلى رجوعاً للذاكرة كأنها وأسلوباً في نحت الرواية ، ظاهراً انحراف عن خصائصها ، وجوهراً تصوّر جديد للكتابة الروائية . يتشكل الشعر لحظات انفلات من الحركة السردية وانحرافاً عنها حين يعجز السرد عن تبليغ صوت الأنا ، تشعن الكتابة صورا ورموزاً واستعارات متنامية وإيقاعاً فتكون متنفساً عن ذات ضاقت بالحدود والأسوار لغوية أو حسية . في الفصل الموسوم بـ - معبر أو ممشى - مقطوعات شعرية سبعة تلغني في عددها بالأبواب السبعة ترسم لوحات لحياة السجين وما يعيشه من قهر ومصادرة لحق الكلمة تمثل صرخة احتجاج و قبسا من النور يتسلل بين القبور يؤكد أن الشعر قد يكون بديلاً للحياة أو هو الحياة ذاتها ، هو المعبر والمسمى إلى عالم أفضل .

يبد أن الشعر يتسلل أيضاً داخل الفصول والأبواب ويتخلل الحوار والسرد وقد يضطج بعض وصف السرد فينبثق الوقائع أو ينشأ وقائع افتراضية يلقي فيها المأساة بالراهن وينفتق الزمن الروائي . يستحضر الراوي في الفصل السابع ألياناً للممتني ، ولا يكتفي باستدعاء الشعر عبر الذاكرة ، إذ ينشأ مع الممتني حواراً يتحوّل منظره شعرياً ومعارضة ، يقوم الخطاب الشعري رمزاً للصراع بين المثقف والسلطة ولغربة الشاعر في زمانه .

يمكن الإقرار أن هذا التضمين الشعري يؤصل الرواية من ناحية في مرجعيتها التراثية في شكل من أشكال السرد الغنائي ، إلا أنه في الآن ذاته يؤكد القطعية مع هذا المرجع والثورة عليه في ضرب من الانقصاص . إذ يعكس اللقاء مع الممتني أو مع تراث العرب الشعري صورة لذات الراوي وذاكرته ، وجزءاً من هويته الثقافية قد يجد فيه بعض العزاء . لكنه لقاء يعجز عن تحقيق المصالحة مع حاضره وتجاوز أزمة الذات ومعاناتها ، ذلك أنه ماضٍ لا يختلف كثيراً عن حاضره . « وتأنفت ، ليس في شعر أبي الطيب ما يشفي ما بي . أذكره فتشدد غرثي . أتألم أجد ، أحقد ، ألعن المثقفين في بلدي

الجديدة وجماليتها حيث تم الانتقال على الصعيد الفلسفي من الهاجس المعرفي إلى الهاجس الأنتولوجي الكياني. أسئلة النص مشغلة بكيونة العالم والإنسان معا... وهي أسئلة يطرحها النص و يتعاطى معها بطريقة حدسية في المحل الأول(20).

يطرح سؤال الكيان في برج الرومي أيضا في ثنايا الخطاب الصوفي يراوح الخطاب السردى و يضيف عليه كثافة شعرية وإيقاعا غنائيا وبعدا رمزيا . للمجاهدة الروحية التي تبنى عليها التجربة الصوفية وحالات الوجد والحب والشوق التي تستدعيها في تصورها للعالم وللإنسان قد توفر للذات المقهورة جسدا وروحا وفكرا بعض ما يحضرها من أسر سجنها في معراج لمعاناة العالم المشهود عالم الحق .

يبحث فخر الدين في دقاته القديمة وفي كتبه وفي تراثه عن غريب أو شاعر أو فيلسوف يقاسمه غريته ويتواصل معه . فيتجلى أبو زيد الصوفي الغريب ويفتح على الراوي أحوالا ومفاهيم **عجزت قهر الدين** عن التفاعل معها وخوض تجربتها . **يقوم في الخطاب** الصوفي لغة الإشارة بدلا عن لغة الواقع والحس . خلاصته « الموت أشد من الموت لأن الموت انقطاع عن المخلوق والفوت انقطاع عن الحق» . هل تكون الغربة عن الله والحق أشد وأقسى من الغربة عن الناس والخلق ، أشد من الغربة في الحياة عن الحياة؟

بين خطاب واقعي يؤصل الذات في عالمها ، في واقع المدينة حيث لا قرين إلا عيون الحرس والشرطة ، وخطاب صوفي يدعو الذات إلى الشوق والصبر والتجلي والحلول ، يطرح السؤال : أين تكون وكيف تكون ؟ وهو السؤال الذي طرحه الأب أيضا ، وطرحه الابن -الراوي - في عديد المشاهد فلم يبق أسير الطرح الفلسفي الوجودي الصرف وإنما واجه به الواقع الاجتماعي أيضا . السؤال هو كيف تتجاوز الذات غريبتها التي حتمها واقع السجن والمدينة؟ كيف يثيب السجن عن الذاكرة الاجتماعية والجميع مهدد بولوجه بل يجهد حتى لا يلفاه؟

لقد أورثت تجربة السجن والقهر بقطة وجرحا ولم تقتل الشوق ولا الحلم والأمل فهو أمل عجزت أبواب السجن السبعة ... أن تحصره .

يمكن الإقرار بأن الخطاب الصوفي الذي استدعاه الحكيم كان كثيره من ضروب الخطابات المفارقة للخطاب الروائي أداة تسعى لإنشاء ضرب من الحوار مع التراث العربي مكثفا الإيحاء والدلالة .

تدخس الكتابة الروائية في برج الرومي ما قد ذهب إليه البعض في قراءة بعض الكتابات في السيرة السجنية إذ رأت في عدد منها «تغليا للمعيش على المتخيل بحيث يصبح معه سؤال الشكل الفني فيها نوعا من البذخ الزائد الذي لا يقوى عليه الشخص الذي عانى حد التضحية من مرارة تجربة الاعتقال» (21) . فحضور الرسالة والمثل والحكاية المثالية والشعر يضيفي ثلوثيات جمالية على الرواية يحمر المتلقي ولو نسيما من أوجاع السجين وحصار القهر والتوتر الذي يطوق عملية التقبل ، كما يؤصل الرواية والسيرة السجنية في مرجعيتها التراثية .

**لكن الرواية لا تنفلق على هذه الأشكال ولا** تحتلها ، بل تستدعيها لتحاورها وتعيد تشكيلها وتطرح من خلالها أسئلة الراعي ، فتكتشف الذات من خلالها صورتها ، لينشأ حوار بين الحاضر والماضي وتكون العودة إلى الجذور دون انغلاق عليها في رموز شغافة وأخرى كثيفة .

بين الحكاية المثالية التي تستدعي إعمال العقل بحثا عن المفزى وتجاوز الظاهر إلى الباطن ، وخطاب صوفي يستلهم حالات الوجد والشوق والمجبة في إلغاء لمنطق البيان تأسيسا للعرفان ، تعاود برج الرومي التراث ، تسائل المعرفة وتطرح الأسئلة دون أن تحتكر الإجابة . ذلك أن الرواية تسع للمجربة والقلق والغربة ترصدنا في ذات الراوي ، الإنسان ، كما في ذات المؤلف . وتنقلنا إلى القارئ عساه من خلالها يكتشف بعض ما به يكون .

يلتقي هذا المعنى مع ما يحدده الميثاق القرآني الذي أعلته الصفحات الأولى ضمينا حين ربط الراوي بين حالة التيه والضياغ التي قد يعيشها الإنسان (القارئ) بعد

يتبعث أبو المغاليق من عالم قصص كما ابعت أبو هريرة في عالم المسعدي الروائي، لكنه يتحول في مسار الوقائع. ليقصص بعد الحديث الأول شخصيات عديدة هي المعتق والحلال في مركز الشرطة، يمارس مع فخر الدين وصحبه ما مارسه جلال السلطان قديم من أساليب تعذيب وقهر.

لقد طوّع الكاتب هذا الشكل التراجي العربي في بناء الرواية فغرسها في تربة المخيال العربي القديم وإبداعاته. فغير الحديث والرواة كانت تنقل أخبار السلطان أو أمير المؤمنين وحاشيته، وبالأحاديث والأخبار المتناقلة يتعرف الناس ما يحاك من الدسائس والحيل في القصور، فلا يصل منها إلى الرعية سوى صدها المخيف الذي يزرع الخوف وبشر الرعب

ويوظف شكل الحديث مرة ثانية في سياق آخر ليكون الحجة التي تثبت جرم فخر الدين. وراوي الحديث ليس سوى أحد عيون أبي المغاليق كان يترصد فخر الدين لينقل أخباره. وقد بدا له أن الرجل يدعو إلى «الخروج عن ثوبي ولا نقضاض على قصره». وهو إذ ينقل الخبر لا يربط من ذلك سوى حسن الذكر عند الوالي والتغريب إليه... (ص 37). ينقل الحديث من سياقه الديني والثقافي الذي نشأ فيه قديماً ليغرسه المزجف في تربة حديثة، هي الواقع الاجتماعي والسياسي الذي تنزل فيه الرواية في ضرب من المحاكاة الساخرة، إذ يفقد الحديث في الرواية أبسط مقومات الصدق وهو الذي يدعي بسنده بل أسابده العديدة الصدق والثقة. «حدثني من لم يبلغنا عنه كذب. قال: حدثني من لا أشك في صدقه، قال حدثني بعض الثقة قال: أخبرتنا بعض عيوننا...» (ص 36)

لم يكن الحديث شكلاً فنياً هجيناً على الرواية فقد أضلها في تراثها و أثرها شكلاً ودلالة، بأن وفر لها رموزاً راسخة في ثقافة عريقة، فالمحدث ينقل الخبر ويضم الصدق ولا صدق، ينقل الأحداث بعين الراي الراي الواحد يمتلك الحقيقة أو يدعي امتلاكها، ومن الحديث مداره السلطان والصراع من أجل نفوذ أقوى

حوص تحرية الحية وميلاد الإنسان الجديد، في إشارة إلى جيل جديد قادر على رسم معالم طريقه ونحت ذاته «وأتمنى لو يصاب الجميع بآنيه فيولد جيل جديد يعيش سويًا غير مكبّ قنضيه الطريق مشيته. وأراك يا بني من هؤلاء فخذ ليج التجربة ولا تنحس الموت» (ص 12). والدعوة إلى خوض التجربة تقتضي من المثلي قدرة على المغامرة في المجهول ومواجهة الشاعرة، غربة كانت أو جراحاً دفيناً أو حيرة أو غموضاً أو قمعا وإذلالاً. خوض التجربة يتطلب الشجاعة في طرح السؤال ومراجعة الذات وتقدها... بذلك يصبح التيه سبيلاً لاكتشاف الذات أو طريقاً للخلاص.

## الحديث ودلالته :

تستدعي رواية برج الرومي شكل الحديث وتنقله من المجال الديني إلى بعده الأدبي والحضاري، كما استدعاه قبل ذلك المسعدي في رواية «حدث أبو هريرة قال...» «وإن بغاوت في التقدير، ففي الباب الأول من الرواية يصفص برواية الحديث وأو مكتوب على خبر أمير المؤمنين مع حاحه أبي المغاليق (ص 15) ورد حديث مرة ثانية طي رسالة، حين يعيد الراوي إلى تأكيد صدقية الخبر بتعدد الرواة والثقات «حدثنا من لم يبلغنا عنه كذب قال حدثني من لا أشك في صدقه قال حدثني بعض الثقات، قال أخبرتنا بعض عيوننا قالوا...» (ص 36). تبدو شخصية أبي المغاليق في الوهلة الأولى مقطعة من تاريخ سحيق، أو من وحي الخرافة والخيال. هو في الرواية حاسب السلطان والثقة في نقل الأخبار يستمد قوّته لا من قرينه من أمير المؤمنين بل من دهاء ويطش ميزاه، واستطاع بهما أن يتحول موازين القوى لصالحه لأي المتعاقبين من القدرة على التدبير ورزع ثقتهم ما جعل الملك والمدينة طوع بده. لكن الخبر يتحول بعد ذلك جزءاً من حكاية فخر الدين، فإذا الحديث ومنه يشكل من الواقع لا الخيال، وأمير المؤمنين الذي أشاه الخبر الأول وحاجه ليس سوى السخعة الأولى للدكتاتور وأعوته في عالم مغاير، هو راهن الكتابة و زمن النص، انطلاقاً من اعتبار برج الرومي رواية سير ذاتية.



وهيئة أشد من التجميع والحرافة والواقع، تتقاطع  
وتتلاقى في مقام واحد.

قد تكون استعادة الأشكال القديمة في كتابة تنخرط في الرواية الجديدة سبيلا إلى الحداثة ودعوة لإعادة النظر في وظائف التراث في دلالاته وأبعاده، لمسألة التاريخ والذات : هل تغيرنا فعلا ؟ هل نحن قادرون على فك حصار الماضي وكسر أغلال الاستعباد الحديث ؟

## الهوامش والإحالات

# تجاوز التاريخي والتخييلي ودلالاته في رواية «الحفيدة» لمحمد الخالدي

مراز علوي / باحث، تونس

## ■ تقديم

وبراث ادبي عميق (ألف ليلة وليلة، الفكر العربي الصوفي، السير الأدبية والشعبية، ملاحم الشرق القديم، التاريخ بمراحله المختلفة، الفن نثراته وأنواعه...) كما أسهمت من جهة أخرى عناصر العائشيات الوافدة من الأدب الأمريكي لاثيني، وانغمست أحياناً أخرى في العجائية والعراية والحلمة أو في الحرفة الشعبية... وهي تسفي من عاصر التاريخ مُعبِتة توثيقية مرصمة أو ثقافة حضارية لئلا، عوالمها التخييلية الشردية بناءً جماليًا فنيًا، مؤسّسة بذلك لمفهوم النصّ المفتوح متعدّد الدلالات. لذلك تسفي الزّواية بتميّزها عن جميع الأجناس الكبرى، الأكثر شباباً... وهي مريدة في تطوّرها من بين جميع الأجناس... (1) تتأثّر من أجل تفرّدها أدبيًا في استيعابها لهذه الأجناس... إذ هي نوع ديناميكيّ مُدمج في نقده الذاتيّ المستمر... وقد حافظت على صيرورة، تسير في طليعة التطوّر الأدبي في الأزمنة الحديثة(1).

في هذا السياق تتنزل رواية الحفيدة لمحمد الخالدي (2)، كرواية تونسية تخترق ضمن مسار التحريب في الزّواية العربية وهي من الحجم المتوسط، وردت أحداثها في مائتين وواحد وعشرين صفحة، وظف فيها الكاتب تقنيات الكتابة الجديدة (3) حيث تصصّت ثلاثين (قسماً/ فصلاً/ باباً) مترابطة ترتبط قصصياً ودلائياً، إضافة إلى إيراد الفصول الثلاثة الأخيرة بعنوان فرعيّ وهي «لقطة جانبية أولى»/ «لقطة جانبية ثانية»/ «لقطة جانبية أخيرة». كما هيئت طواهر التقطيع والفضاءات أو البياضات بين الفقرات والفصول. وهذه التقنية في الكتابة نجدها بكثافة في الأدب الحديث وخاصة الشعر الحرّ أو

أصبحت الزّواية جنساً أدبيّاً مفتوحاً على التجريب والمغامرة ساعية إلى الكشف، منذ انفتاحها على الانساق الفكرية ومنذ بروز ما يمكن تسميته بالوعي الضّاد في رحلة بحث الإنسان، عن الحقيقة ومحاولة إحداث توازن للذات في عالم سريع التّغير متقلّب الأفكار والأطوار. وقد استثمرت الزّواية العربية جميع حركات الفنّ وممكنات التجريب والكتابة منذ سرفانتس إلى هيجو إلى تولستوي إلى دوستوفسكي إلى ميلان كونديرا... زأدها في ذلك فكرٌ فلسفيّ جدليّ حديث

قصيدة التتر، وبذلك تكون الرواية قد أنجزت وظفيتها الأدبية من خلال وظفيتها الجمالية عبر اللغة(4).

في رواية الحفيدة يتجاوز التاريخي بالأدبي تجاوراً فنياً تشكل بنية سردية حكاية لمجموعة من الأحداث التي أحكم الخالدي نسجها مرواحاً بين أمكنة متعددة ومختلفة متقللاً بين أزمنة متداخلة عبر تقنيات الحكيم مستمراً في ذلك عناصر تاريخية وأخرى تخيلية وكذلك سحرية، فالرواية مطلقة الحزمية في اختيار مواضيعها وأطر أحداثها وطرق تصوير الواقع، رافضة كلّ القواعد، مُحترقة كلّ الحدود(5). وقد أشار ميخائيل باختين في نظيره بأنها (الرواية) تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية، قصص، أشعار، مقاطع كوميدية، أو خارج أدبية، دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية، وعلمية أو دينية(6).

## الأمكنة ودلالاتها :

تطلق الأحداث في الرواية من بيئة محلية، حيث مدينة المتلوّي بالجنوب الغربي لنيلاذ التونسية التي كانت ولا تزال شرياناً اقتصادياً هاماً مدّ عرّ الاستعمار الفرنسي لتونس في أواخر القرن التاسع عشر إلى اليوم من خلال إنتاج مادة الفسفاط. إذ يُشير الخالدي عبر تقنية السرد إلى بداية اكتشاف الاستعمار الفرنسي لمادة الفسفاط الحيوية، يقول: «أثبت التحاليل بأنّ ذلك التراب الأخضر المائل إلى الزمادي هو الفسفاط. وماهي إلا أشهر حتى حل بالمنطقة أناس غريباء، بمعدات وآلات لم يسبق لأهلها أن رأوها من قبل. ولم يلبث هؤلاء أن عثروا على ضالّتهم فبعجوا الجبال وحفروا الأنفاق ليستخرجوا من أحشائها المادة الثمينة(7)». هذا التوصيف القائم على المجاز يشير من خلاله المؤلف إلى وحشية الاستعمار وفظاعته في استنزاف خيرات والبلاد، وهو في الحقيقة يشير إلى قضية كبرى تتجاوز الاستعمار الجغرافي إلى الاستعمار الثقافي واللغوي والزوجي. فقد تغيّرت

ملامح البلدة وعناصرها وأسماؤها عوضاً عن القرية التي أصبحت تسمى «village» ثم «فيلاج». أما المدينة الثانية فهي «la garre» نسبة إلى محطة السكة الحديدية ثم تحوّلت إلى مدينة «فيلب توماس» نسبة إلى مكتشف الفسفاط(8). ثم وقعت إضافة مستشفى وقاعة أفراح وتم إنشاء كنيسة كاثوليكية وبالتوازي إنشاء مبنيّ ومساكن خاصة بالمُعمرين وفق الطراز الأوروبي... وهذه أفحش أنواع الاستعمار وأكبرها تأثيراً في الثقافة والسلوك وبني التفكير لأنها تؤثر في أبنية الثقافة والمعمار والسلوك. تدور أهم الأحداث في هذه الأمكنة رغم أن الفضاءات (9) تختلف وتتغير حسب تحوّل الشخصيات وانتقالها، فلئن مثل الجنوب الغربي للبلاد التونسية حاضناً لأهم الأحداث -حيث تنطلق وتنتهي- فإن الراوي يبرز الرؤية المشهدية من خلال تفرّج الفضاءات العائمة إلى فضاءات خاصة في مرحلة أولى مثل وادي المروة، غار الجيتة، الفيلاج، مخيم ليوني باتيستا، بيت الطيّب بوساحة...

ثم تتحوّل إلى الراوي في مرحلة ثانية لنقلنا إلى فضاءات جديدة مثل إيطاليا، وخاصة مدينة فلورنسا حيث منزل عائلة باتيستا، أين نكتشف «الحفيدة»، وهي الشخصية المحورية التي اختارها المؤلف عنواناً للرواية. ومعها ينتقل الراوي إلى أمكنة أخرى تاريخية ارتبطت بحضورات الشرق القديم، مثل ماري أوغاريت وتدمر ومعلولا في سوريا والبراء وجرش بالأردن ومارب باليمن وكذلك بمصر... وقد ارتبطت هذه الأمكنة بشخصيتين رئيسيتين في الرواية هما «اليساندرا» و«أمبرتو ماسيني» الذي كان يعتني بتاريخ الكتانين ويشرف على عدة حفريات جيولوجية توثق أسرار هذه الحضارات.

## الشخصيات :

ارتبط حضور الشخصيات بالأحداث، ولا يخلو حضورها من رزمة ثقافية ودلالات حضارية، لذلك سنركز على الشخصيات المحورية؛ وهي شخصية

وقد أجاد المؤلف توظيف هذا المختلّ توظيفاً طريفاً يبيّر الفكاهة والسخرية أحياناً، وهذا ما نكتشفه من خلال شخصية «مسعود الضّب» وابنه «العُبودي» أو من يسمّيه الرّواي بـ «عين الصّحراء» ويطلق عليه العامّة لقب «بوْعقايّ» (12). كلا الشّخصيتين (مسعود الضّب، والعُبودي) حَفَعَتَا بين ثنائية الشّعب والتمثّل وهما تذكّرنا بما أشار إليه ميخائيل باختين في وضعه لثلاثية الأبله والتمثّل والمُهرّج/تقيّض/مقابل الحكيم والتّزيه والرّصين (13) - وإن اختلف المقام واختلفت التجربة الروائيّة كذلك - وهي مقاربة أراد من خلالها الموازنة أو المقابلة بين الميثافزيقا والحياة، بين المثالي والمثبّل، أو بين البورجوازي والشّعب... لمقابل الصورة البورجوازية العلمية «الثالثة» لكل من شخصيتي اليساندرا وأمبرتو تطلّعا صورتنا مسعود الضّب والعُبودي حيث التّداخلة والجهل والعبث، فكلّ ثنائية تحجب متخيلاً أدبيّاً وتضمّر خلفيّة ثقافيّة. هذه الثّنائية القائمة على بناء الأضداد أو التّقابل تمثّل إحدى مميّزات العمل الرّوائي وهي ضروريّة في بناء الدّلالة، ومنه التّضادّ الثّمة آمن تقنيات الرواية العربيّة الحديثة وهي سبلة الفنّ السّحريّ.

## الرّواي وعلاقته بالعجائبي والسّحري:

لا نكاد نخلو الرواية التونسية من عناصر العجيب والغريب تنتفضن بعض حكايات الجنّ أو السّحر أو الخرافة أو قصص التحوّلات... وفي رواية الحفيّدة اقترنت حكايات الجنّ بمسعود الضّب أوّلًا ثمّ بأهل البلد ثانيًا، فقد روّوا لباتيسا ورفاقه «بأنهم عاشوا أيا عن جدّ، وأنّ منهم من حضر احتفالات الجنّ وأعراسهم فشاركهم أفراسهم بأن أطلق عيارات نارية من بندقيّته» (14)، فحكايات الجنّ وأخبارهم وأعراسهم (15) موضوع وقع تناوله في الأدب العربيّ قديمه وحديثه. أمّا حضوره في الرواية فهو ممثّل أحد العناصر الرّمزيّة والأسطوريّة التي يمتدّ من متاهلها النصّ الرّوائي الحديث لأنّ الجنّ يشكّلون المادّة

«باتيسا» وهو عالم آثار إيطاليّ مهوس بالآثار النّادرة والمهمّلة لأجداده الرّومان جنوبيّ حوض المتوسط، اندمج مع زمرة المعرّفين الفرنسيّين بالجنوب الغربيّ لتونس. ويرصد الخالدي -عبر عين الرّواي- نظرة أهل البلد تجاه «باتيسا»، باعتباره واحدا ممّن استعمر أرضهم، إذ يقول: «كان الجميع ينادونه في حضوره بـ «ميسور»، أمّا في غيابهم فكانوا يسيرون إليه بالاسم الشّائع الذي يُلحق على كلّ أروبيّ ألا وهو «الرّومي» أي النصراني، دون أن يعلموا أنّ باتيسا روميّ فعلا أباه عن جدّ (10). ويقول في سياق آخر أقرب إلى السّخرية: «عاد باتيسا بعد ستة أشهر وقد استطلت لحيته الشّبيبة بلحية التّيس قليلا. رفقة زميل له كان هو الآخر مُهوّسا، على ما يبدو، بتاريخ أسلافه الرّومان... كانوا يَدْرَهُان البداية طويلا وعرضا لا يتركان كومة من الحجارة إلّا أنّقا حولها» (11). من جهة ثانية نجد شخصية «اليساندرا» أو «الحفيّدة» (حفيّدة باتيسا) وهي فاتنة رومانيّة الملامح رسمها الرّواي رسما ثنائيّا يجمع بين الذّكاء والعمل الأكاديميّ العلميّ الحديث ومن جهة ثانية أحال على صور «شبيبة فاتنة مقترنة» وقد اشتركت هذه الشّخصيّة مع شخصيّة الزّوج «أمبرتو ماسيني» الذي عمل في البداية كمتلحق ثقافيّ بالسّفارة الإيطالية بسوريا ثمّ صار لاحقا سفيراً بدولة اليمن بعد أن حقق الشهرة والجاه بسبب رواج كتبه ومقالاته عن حضارات الشرق القديم.

من خلال العلاقة بين هاتين الشّخصيتين يبيّر محمّد الخالدي قضية هامّة وهي ولع الغربيين بدراسة تاريخ الشرق وحضاراته الغنيّة الزّائرة بالكثوز عبر تنامي ظاهرة الاستشراق. ولكنّه في المقابل تغافل أو لعله تعمّد تقيّص شخصية الإنسان العربيّ وجعله فأر تجارب في مجهر الدّارسين الغربيّين من خلال تصوير سكان البداية تصويرا ساذجا، وهو في حقيقة الأمر ليس تحامّلا منه أو تحيّا فقد سيطرت الخرافة والخرافات على الفكر العربيّ طيلة قرون من الزّمن، وذلك ما نستنتجه من خلال الرّول بحكايات الجنّ والسّحر والرّهبان...

هي في الحقيقة تفاصيل عالم الإنسان تُخامرُهُ عندما يكون في خلوته أو عندما يشعُر بالوحدة في شكل من أشكال الكوابيس أو الرُّؤيا أو أحلام اليقظة. ونعزُّرُ تنسأَلُ مع مسعود الضَّبِّ، بطل الحكاية، لماذا لا يرى الجِنُّ إلا من يعتقدُ به أو من يُعشِّشُ في خياله وأحلامه ورؤاه؟ . بعيدا عن عالم الحقيقة يَصُوغُ الخالدي حكايات الجِنِّ وتفاصيل القرية الصغيرة وعالم البدو الذي داهمت الحصارَةُ الحديدة صياغة سردية تحييلية سحرية (21) هدفه في ذلك صياغة نصٍّ روائي كثيف الإيحاء والتحليل يجمعُ جملة من العناصر الحكائيَّة في سياق حبكة سردية مُحكمكة السَّح.

### الروائي وعلاقته بالسوسيو تاريخي:

نبيزُ رواية الحفيدة مبحثا هائلا في شكل من أشكال المفاخرة بين العرب والغرب من خلال دراسة التاريخ الحضاري والعامة بالتراث، تراث الأجداد من كنوز تاريخ وغدو وسرر فيَّة وجواهر معرفية. فتنصتة الحفيدة (وتنصت هب أليساندرا) قطبٌ محوري في الرُّؤيا جمع حوله محمد الخالدي قضية العناية بالتاريخ وحيمة ودراسة. ومن خلال لعبة الإغناء والإظهار (الحضور والغياب) وتداخلات الرُّؤيا في تنظيم سيورة الأحداث، مجتدا بذلك شخصية الرُّؤيا المُحايد ظاهريا ولكنه يُضمُّ موقفا نقديا لاذعا (22) دون أن يُفصح عن ذلك. فالفرق بين العربي والغربي أن الأول مسكون بالخرافة والعجز وحتى الأحفاد المُتعلِّمون الذين يمثلون الفكرة تغيب عنهم الإرادة فلا يواصلون الحُلم من أجل تحقيق تلك الفكرة وتنفيذ، وهذا ما أشار إليه المؤلف من خلال شخصية «محي» حفيد الطيب بوساحة إذ يقول على لسان الرُّؤيا: «عد الحفيد على دراجته السَّارية طائرا حتى إذا اقترب من السكة الحديدية حفُض من سُرْعته في تلك اللحظة، اتقدح في ذهنه ما يُشبه الكشف عنوان الذي يُؤي وضعه وإذا هو: جاهلية الأجداد وجهل الأحفاد، مع عنوان فرعي: دراسة سوسيو-أثروبولوجية لإحدى

الأساسية للميثولوجيا الشعبيَّة في العالم العربي (16) وهو من وجهة نقدية يعكسُ وجهها من وحوه الثقافة العربية الإسلاميَّة وأفاقها الفكرية. كما يُتابع الرُّؤيا علاقة مسعود الضَّبِّ بمآرب الجِنِّ، راصدا حركته وهو يقضي ليلته رفة جمع من الأروبيين بوادي المزة. «أخذ مسعود الضَّبِّ يتقلَّب على حنَّبه، يتكوَّرُ حياء، ويجلس القرفصاء حياء آخر وهو يسترقُ النظر إلى الأروبيين من حوله وهم يَظُنُّون ويشعرون... قام واتَّجه بحطى ولبدة إلى أخدود مُحاذٍ للوادي من جهة الجنوب... نظر أمامه إلى الشَّعْدَرِ قائله، وقعت عيناه على امرأتين يزَيُّ التَّيَّوَات وهما تغزلان الصوف وأمامهما كانون مُنقُشٌ عليه إبريقُ شاي ينسل مسعود ثم حوَّفل ونمى لو كان يحيط شيئا من القرآن ليلتوهُ فيُعيد عنه الجِنِّ. ظلَّ مُشتمرا مكانه كالملشول وهو يرتعدُّ من أغصن قديمه حتى هامة رأسه أغصن عنيَّة لحظة ثم فتحهما وفتحهما فرأى المشهد نفسه... (17). عالم الجِنِّ بالنسبة إلى العرب حافلٌ بالأسرار والحكايات العجيبة (18)، تتحدَّد ملائحته من خلال عناصر الرُّؤيا وهواجس النفس وبنية الخوف لديها لعلها تأثيرات الذاكرة الشعبيَّة الخرافة التي تنسج على العقل العربي فتجعله ميَّالا إلى الأعاجيب ولوعا بالمعالم الشعريَّة والغريب من المعالم المُجرَّدة والتمييزيات، رغم تسليمنا بوجود الجِنِّ وحقيقته (19). بينما يحتل هذا التصوُّر لدى العقل العلمي وبالأخص لدى شتاع الحضارة المادية، وهذا ما تمَّ تشخيصه من طريق الترد من خلال مُناجاة مسعود الضَّبِّ لنفسه قائلا: «توى لم لم يَرِ ميشير باتيسنا ما رأيتُ؟... لقد رأيتُ وأنا أقضي حاجتي الصغيرة امرأتين كلَّتي أعرفهما... ثم رأيتُ وأنا أوي إلى مؤمعي فرقة من الجِنِّ تعزف تحت شجرة التين الضخمة وقد اشتعلت فيها المصايح» (20).

يمكن أن نُحلِّلُ أثروبولوجيا شخصية القروي التونسي البسيط في تلك الفترة التي يعودُ إليها المؤلف سرديا وما كان يكبلُها من خوف وعجز. فالوصف السردِي أشار إلى تفاصيل صغيرة في عالم الجِنِّ

حقيقة معرفية تمكنه من أن يدرك تفاصيل المكان الذي ينأى فيه هذا العربي ويعرف مكوناته وأسراره هي مقارنة تاريخية حضارية يناقشها الخالدي تحليلًا قادمًا كانت الرواية قصصًا تحييتنا ذا طابع تاريخي عميق، مما يؤكد العلاقة الوثيدة التي تربط بين التاريخ والسرود، فإن مرز هذه القراءة طبيعة الفن الروائي الذي يهض على تصوير الواقعي والمعيش تصويرًا فنيًا أدبيًا، وقد شرح الناقد غراهام هرخ العلاقة بين التاريخ والرواية فأكد أن كل الروايات تاريخية إذا تناولنا الزاوية بمعناها العام وهو ارتباطها بالواقع المعيش (25).

## خاتمة:

رواية الحفيدة لمحمد الخالدي مقارنة أنثروبولوجية نظمية - إن جاز لنا قول ذلك - طرحت بهذا فكرًا طريًا مع التزامها بنسق السرد واستجابتها لنظام الحكمة النصصية، فقد تضامنت فيها زوايا النظر التاريخية والأدبية وكذلك العرائسية والشعرية، فكانت سجد فنيًا سرديًا جفت ممتعتي القراءة والتفكير وذلك مرزدة ترابط فن القص وفعل النقد وهي سمة من سمات الزاوية الحديثة كما يعود إلى كونها تنخرط ضمن الزاوية المعاصرة في كونها صاحبة رؤية ومشروع (26). وقد التزم المؤلف بحسن تقدي غير مباشر هو سليل عالمه الشعري باعتباره شاعرًا له تجربة شعرية معترسة هذا الحس النقدي نلاحظ تناميها بين التطور كلما أوغلنا في القراءة، فكانت «الحفيدة» رواية ذات عالم تخيلي تلقى في رحابه حضارات متعددة وثقافات متعارفة و لغات متنوعة وشخصيات تنتمي إلى أجناس مختلفة تتحرك في فضاءات يتجاذب فيها التاريخي والخيالي والواقعي والمرجعي. هي عالم يحتل المسافة بين مجتمعات مختلفة، يمارس كاتبها خلقًا فنيًا، مؤلدا من خلاله أفكارًا تحرص على التألول وممارسة فعل النقد حول علاقة الذات بعالمها وبالأخر

قبائل الجنوب الغربي» (23). نلاحظ إذن أن الفكرة رفاة طريقة عظيمة، ولكنها لم نحد -وبحسب تابع قراءة الزاوية إلى سطرها الأخير- أي إشارة مباشرة أو غير مباشرة إلى تحقق تلك الفكرة هي المقابل نحد أفكارًا عظيمة تتحقق لدى أحفاد آخرين هم الأوروبيون ولعل خير دليل على ذلك ما تحقق للروحين الشابين (اليساندرا وأمبرتو) وما أنجزاه من دراسات كثيرة كان محاولتهما حضارات العرب مشرقًا ومغربًا مثل دراسة «رقصة المولوية» التي تعرّف بها بلاد الشام وعلاقتها بظاهرة التصوف، أو دراسة حول معمار قلعتي دمشق وحلب، أو دراسة بعنوان عبّ الشرق: دراسة عن الحليّ وعالم المرأة بكل من الشام واليمن، أو دراسة عن ديانات الشرق القديم (البوذية، الهندوسية، الطاوية، الكونفوشيوسية، الفرعونية، الإسلامية...) ثم أخيرًا التقيب عن آثار الرومان بالجنوب الغربي لتونس وبعض المدن الأخرى وقد حرّاه دقيقة، فحركة التقيب محفوفة بالمشقة والكتمان وجميع أحلام الأحفاد الأجانب تحققت في الرواية بينما لم يحفل حلم واحد للأحفاد المحليين. إن المراق أدن من تقيب السكان المحليين وتقيب علماء الآثار وهاندي الكنوز هو امتلاك الحقيقة العلمية أولاً ثم التكنولوجيا الدقيقة ثم الأروادة. يقول السارد على لسان أحد الرعاة الذين عثروا على آثار التقيب، وقد قوى فيها أحد خرافه، «زنى غصاه عند باب الحوش وهو يُزعد ويُزيد على غير عادته... وعندما رأى شقيقة الأصغر يخرج من العرفة التي يتقاسمها مع أمه قال له بلهجة أمه ما تكون بالتوبيخ، وكان يعرف أنه له علاقة ببعض المهوسين بالبحث عن الكنوز، «الرجال أطلق في الغويز من كرش الأرض ونحن نقرّحوا عليهم» (24)

هذا النجاج بالنسبة إلى الغربي في شخصية الحفيدة (اليساندرا) يُثير قضية الاستعمار من جديد وهو استعمار علمي فكري ومعرفي بعد أن كان عسكريًا وسياسيًا، حيث يصبح ذلك الأوروبي الغائب خلف البحار يمتلك

- (1) راجع Bakhtine M. Esthétique et Théorie du Roman. Gallimard. 1981. p141 149
- (2) صدرت رواية «الحبيدة» للشاعر والزوائي التونسي محمّد الخالدي عن الدار التونسية للكتاب سنة 2012 وهي الرواية الثالثة في رصيد الكاتب الذي يُعتبر حديث عهد بالكتابة الروائية حيث صدرت له إلى حدّ الآن رواية «سيدة البيت العادي» بنوس سنة 2008 ورواية «رحلة السالك» تونس 2011 وهذه الرواية التي يشدها بالندرس بيما رحته في أرض الشعر طويلة ثرية تعود إلى سنة 1974 تاريخ صدور مجموعته الشعرية الأولى «قراءة الأسعد المحترقة»، وله إنتاج شعري مُعصر يستحقّ الدرس.
- (3) الكتلة الجديدة تقصد بها تقنيات الكتابة في الرواية الجديدة (Nouveau Roman) التي تفرّق لها جملة من القادّس المعربين مثل ميشال بونور أو ما وقعت تسميته برواية التجريب في الأدب العربي الحديث والتجريب ظاهرة فنية طالت حسيّ الشّر والشعر ومن أمثّ تقنياتها التفتّط، العنصر، الباصت، الرمور، الإلصاق (للكولاج)، التضمين، التناسخ، الأمثال، الشّعور، الأرقام، الهوامش، اللغات الأجنبية..
- (4) راجع: Jakobson. R. Huit Question de Poétique. ed. Seuil. Paris. 1977. p16
- (5) انظر
- (6) راجع: باخطين: الخطاب الروائي. ترجمة محمّد بّودة ط. دار الفكر - القاهرة. 1997. ص 88
- (7) الخالدي (محمّد): الحبيدة. الدار التونسية للكتاب تونس. 2012 ص 4
- (8) من المرجح التناقص من
- (9) رغم الاختلاف في تصنيفات (مكة) فقد لا بدّ من التنبيه في ذلك حيث برزّة العربية هو مصطلح القصاص البغدادي وقد تنبّه له حمّاد البعابح حين ترجمه مصطلح «espace» راجع عبد الملك مثرناص في نظرية الزمان بحث في غياب سره محمّد لروحي لشدها عن «عبد» لأفان سلسلة عالم الفكر. الكويت- العدد 240 ديسمبر 1996. ص 142
- (10) رواية الحبيدة (مرجع سابق). ص 10.
- (11) نفس المرجع، ص 11.
- (12) نفس المرجع. ص 14.
- (13) باخطين أشكال الزمان والمكان في الرواية ترجمة يوسف حلاق. وزارة الثقافة - دمشق. 1990. ص 105.
- (14) رواية الحبيدة. ص 13.
- (15) تحدث الجاحظ عن ابن خنّ وأعراسهم، كما أضاف أنهم يتزوجون مع الأس. راجع الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): كتاب الحيوان، ج 1. ط. تحقيق عبد السلام محمّد هارون. مصر. (د.ت) ص 180
- (16) راجع شيب (مالك): معجم الرموز الإسلامية. دار الجليل للطباعة والنشر والتوزيع. ط1 - بيروت 2000 ص 6
- (17) رواية الحبيدة ص 4
- (18) «ابن أرواح» حية تتشكّل بصور مختلفة: أُنظر: أديان العرب قبل الإسلام ووجهها الحضاري والاجتماعي. لأب حرس داود. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت 1981. ص 179. راجع كذلك لسان العرب لأب منظم 130 - دار صادر بيروت. 1992. ص 105
- (19) ورد في القرآن الكريم «وأنّه كان رجال من الأس يعبدون رجلاً من الجن فوافوهم رهقاً» الآية 1 من سورة الجن
- (20) رواية الحبيدة ص 27

- (21) الشجري جزء من النجيب، «وليس المقصد من الأحداث المروية هو ما يُثير الشجري ولكن طبيعة الأحداث عسها» راجع ترفيض تودوروف العرائشي والشجري ترجمة أحمد مورو، عن مجلة الملة - قسم اللغة العربية وأدائها - جامعة الجزائر العدد 18 نوفمبر 2008 ص 40.
- (22) الزاوي هو الذي يجسد المادّي التي يطلّق منها في إطلاق الأحكام النوعيّة والذي يحوي الشخصيات أو يظهرها، ويحدّد التالي الرّسمي والانتقالات الزّمنية. راجع ترفيض تودوروف «الشّعرية» ترجمة شكري المحووت وروحاء بن سلامة. دار نوبيل للنشر - الدّار البيضاء. 1987. ص 56.
- (23) رواية الحفيظة، ص 40.
- (24) نفس المرجع، ص 175-176.
- (25) راجع: وقار (محمّد رياضي). توظيف التراث في الرّواية العربيّة المعاصرة. منشورات المجاد الكتّاب العرب دمشق 1412 هـ ص 102.
- (26) راجع: غيلوفي (خليفة): التجريب في الرّواية العربيّة بين رفض الحدود وحدود الرّقص الدّار التوسّية للكتاب 2012. ص 79.





# إشكاليّات قصيدة النثر العربيّة

زهير العلوي/باحث، تونس

لأوطان، وباختلاف الأيديولوجيات وإنما هو مقاومة لكل أشكال العدمية التي تهتّد الإنسان المعاصر.

غير أنّ ظهور مصطلح قصيدة النثر أحدث ضجة لا مثيل لها في تاريخ الشعر العربي، وهو ما يدفعني إلى استعراض بعض آراء الشعراء والنقاد حول هذا المصطلح للكشف عن محوري الجدل القائم أولاً ولمحاولة كشف أسباب هذا الخلاف ثانياً.

## ■ إشكالية المصطلح:

ظهرت في الساحة الأدبية العربية عديد المصطلحات التي لا عهد للذهنية العربية بها مثل: الرواية، المسرح، السينما... وقد لاقت هذه المصطلحات قبولا ورواجاً لدى القارئ العربي، دون أن يحتدّ حولها النقاش أو أن توضع في مساواة الرفض والقبول. وهو ما يدلّ على أنّ المتلقي العربي ليس في حالة قلبية مع كل ما هو جديد وإنما يوسعه استيعاب الأشكال الفنية الجديدة والتعرّف على خصوصياتها، إيماناً بأنّ الإبداع فعل إنساني لا يعترف بحدود

إذا ما تعاملنا مع هذا المصطلح ظاهرياً، نلاحظ التناقض المائل بين المفردتين «قصيدة» و«نثر» وهو ما يحيل ميدانياً على حتمية التناظر بينهما لا التآلف «فهذا المصطلح تمّ التعامل معه من منطلق معناه اللغوي المباشر، الذي أحدث نوعاً من الرفض للمخلط القائم بين كلمتي «قصيدة» و«نثر»(1).

وهذا ما حدا بأغلبية الرافضين لهذا المصطلح من شعراء ونقاد إلى الحث على إعادة تسميتها كقول الدكتور عبد الحميد جيلة «وكان من المفروض أن تسمّى هذه القصيدة النثرية بقصيدة الشعر الحر»(2). وقد وافقه في ذلك عديد الشعراء والنقاد مثل الناقد محمد عزّام بقوله: «أما قصيدة النثر فأطلقت أيضاً خطأ وكان الأحرى بالشعر الذي أطلقت عليه أن يدعى به (الشعر الحر)»(3).

فالتسمية في حدّ ذاتها توالتت منها إشكاليات شتى ومثّلت موطن وهن وجب إعادة مراجعته: «وقد أشرنا سابقاً ونحن نؤكد هذا، ألا سبيل إلى إقناعنا بشوعية «قصيدة النثر» إلا أن نتخذ نفسها بنفسها باحثة من اسمها»(4).

ولئن اتفق الدكتور عبد الحميد جيلة والناقد محمد عزّام على إطلاق

التضيلة -13- النص المفتوح -14- الشعر بالثر  
-15- الثر بالشعر -16- الكتابة الثرية -شعرا -17-  
الكتابة الشعرية -ثرا -18- كتابة خنتي -19- الجنس  
الثالث -20- النثيرة -21- غير العمودي والحرّ -22-  
القول الشعري -23- الثر الشعري -24- قصيدة  
الكتلة -25- الشعر الأجدّه (9).

من خلال هذه الإحصائية التي قام بها الناقد الأردني  
عز الدين المناصرة لمختلف التسميات التي أطلقت على  
ما يسمّى حالياً بقصيدة الثر نلاحظ أنّ المصطلح الوحيد  
الذي أحدث ضجة نقدية ولاقى الرفض من قبل عديد  
الشعراء والنقاد والمتلقين هو مصطلح «قصيدة الثر»  
حتى أصبح بمثابة النكسة في تاريخ الشعر العربي كما  
ذهبت إلى ذلك نازك الملائكة بقولها: «وإنما التصنيف  
وتسمية الأصناف نتاج الحياة الفكرية للأمم، كلما  
كانت الأمة أعرق في الفكر والحضارة، كانت تفاصيل  
التسميات أكثر وأدق. وعلى هذا لا تكون تسمية الثر  
شعرا أكثر من تسمية نكتة فكيرة وحضارية يرجع بها الفكر  
العربي إلى الوراء بقرونا كثيرة» (10).

نعتبر نازك الملائكة أنّ مصطلح قصيدة الثر يفتقر  
إلى الدقة المصطلحية وليس إلا انعكاساً لحالة الحل  
والهشاشة التي تسود الساحة الأدبية العربية فهو جمع  
بين مقيضين في نظر العديد من الشعراء والنقاد غير أنّ  
الناقد والشاعر عز الدين المناصرة يؤكد أنّه بالإمكان  
الجمع بين الشعر والثر وأنّ مصطلح «قصيدة الثر»  
شقّ طريق النجاح وريح معركة القبول والرفض واستقرّ  
كمصطلح مناسب «ففي التسمينات وصلت قصيدة الثر  
إلى (درجات عالية من الشاعرية) و(درجات عالية من  
الثرية)، أي إلى درجة الإشباع وهذا ما يؤكد صحة  
التسمية الشائعة (قصيدة الثر)». فقد وصلت قصيدة  
الثر إلى ما يسمّى (بالنصّ المفتوح) و(الكتابة الحرّة)  
لهذا أرى أنّ مصطلح (قصيدة الثر) هو المناسب  
لمواضعها» (11).

إذا ما تلقّينا مختلف الآراء المتعلقة بمصطلح  
«قصيدة الثر» نلاحظ أنّ أغلب الشعراء والنقاد يجمعون

تسمية «الشعر الحرّ» على مصطلح قصيدة الثر، فإنّ  
الناقد المغربي عبد الله شريق حاول تقديم مصطلحات  
بديلة: «وقد اقترحت في هذا الإطار مجموعة  
من المصطلحات البديلة مثل الحسانية الشعرية  
الجديدة، الجيل الشعري الثماني، والتجربة الشعرية  
الجديدة» (5). ويبدو أنّ هذا الأخير ملأه على الأقلّ  
في المرحلة الراهنة رغم أنّه لا يعبر، هو أيضاً، بدقة  
عن خصوصية هذه الحركة وما يميّزها عن باقي حركات  
التجديد في الشعر العربي» (6).

كما حاول الدكتور جميل حملداوي (7) أن يثبت أنّ  
قصيدة الثر تسمية خاطئة وكان بالأحرى أن تسمّى إمّا  
«الشعر الحرّ» أو شعر الانكسار لأنّ التجربة الشعرية  
الجديدة كسرت كل شيء، وخرجت عن كل معايير  
الكتابة الشعرية القديمة.

ولا شك أنّ الحكم على شعرية النصوص انطلاقاً من  
المصطلح الذي تنضوي تحته يسترّيب عنه مصالمة شتى،  
ومغالطات عدّة لا نخدم تطوّر الإبداع بقدر ما تعيقه  
لأنّها بدل أن تحوّل في شعرية النصوص، أصبحت  
تخوض في منطقية المصطلحات من عددها انطلاقاً من  
ترسيات فكرية وذهنية هي غير منطقية بالأساس. لأنّها  
تعتقد أنّ التاجات الأدبية التاريخية صالحة لكلّ زمان  
ومكان، ويشير تعدّد الأسماء التي أطلقت على النمط  
الكتابي الشبيه بالشعر والثر معاً (8) إلى أنّ إشكالية  
المصطلح أخذت مأخذ الجدّ واختلف حولها السواد  
الأعظم من الشعراء والنقاد فتعدّلت التسميات التي  
راجت حولها «وهذه بعض الأسماء التي أطلقت على  
قصيدة الثر منذ نشأة الشيء عام 1905 حين كتب أمين  
الرياحي أول نصّ من نوع (الشعر المتثور) وحتى عام  
2001:

- 1 - الشعر المتثور - 2 - الثر الفني - 3 - الخاطرة  
الشعرية - 4 - الكتابة الخاطراتية - 5 - قطع فنية -  
6 - الثر المركّز - 7 - قصيدة الثر - 8 - الكتابة  
الحرّة - 9 - القصيدة الحرّة - 10 - شذرات شعرية  
- 11 - الكتابة خارج الوزن - 12 - القصيدة خارج

وأخيراً يمكن أن نستنتج أنَّ الخطاب النقدي المتملِّق بمصطلح قصيدة الشعر بلغ حدَّ التشتت وظل يفترق إلى الإقناع الذي أسى هاجسا يراود الشعراء والنقاد على السواء كما رافقته فرضي من المصطلحات لأنَّ هذه التسمية (قصيدة الشعر) تمصِّف بالحدود الأجناسية المستقرة في ذهنية المتلقِّي وتطرح جملة من الأسئلة التي يقابلها في النهاية صمت المفهوم.

وإضافة إلى التناقض في مستوى التسمية المباشرة «قصيدة الشعر» فإنَّها تطرح إشكالا على درجة عالية من الأهمية وهو إشكال التجنيس.

### إشكالية الانتماء الأجناسي:

تقوم نظرية الأجناس الأدبية على تصنيف النصوص حسب المعايير التي يختصُّ بها كلُّ جنس أدبي حتى تحافظ على استمرار سلطوية المذاهب التقليدية التي طالما تعصَّفت على إبداعات شتَّى وطمست في مقابر النسيان. أجاب التأسيس لنموذج أوحده يقوم على إعادة التشكيل وفرض كل خلق جديد.

والزاسخ في الأذهان أن الشعر والشعر جنسان متمايزان، مختلفان في حصاصتهما إلى درجة أنهما يصلان حدود التناقض في أحيان كثيرة فـ «الشعر أسعدك الله كلام منظوم، بائن عن المتنور الذي يستخدمه الناس في مخاطباتهم، بما خصَّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته سمَّته الأسماع وفسد على الدوق» (15) على حدَّ تعبير ابن طباطبا الذي يخضُّ الشعر بالنظم، وكل ما هو غير منظوم يصبح نثرا، فخاصية النظم هي الملمح الأهم الذي ميَّز على أساسه أغلب النقاد بين الشعر والنثر، فالقصيدة إمَّا أن تكون قصيدة، وهي إذ ذاك موزونة وليست نثرا، وإما أن تكون نثرا فهي ليست قصيدة» (16).

هكذا مثل النظم مقدَّسا جماليا لطالما التصق بمفهوم الشعر وكلَّ ما ليس شعرا عدَّته المؤسسة النقدية نثرا. وهذه المعادلة مثلت حقيقة سرمدية استسلم لها أغلب الشعراء والمتلقين.

على الالتباس الحاصل في التسمية وفي تهمة الاغتراب التي تحملها «قصيدة الشعر» بما أنَّها مستجلب من ثقافة غير ثقافتنا، فهي ترجمة حرفية للمصطلح الأجنبي Poème en Prose الذي استعمله بولدير ويعض من معاصريه ثم سرعان ما راج في المرحلة الحديثة ويقر أدونيس بذلك في قوله: «ولعلنا نعرف جميعا أنَّ قصيدة الشعر وهو مصطلح أطلقناه في مجلة «شعر» إمَّا هي -كثيرة أدبي- شعري نتيجة لتطوُّر تعبير في الكتابة الأمريكية الأوروبية» (12).

ولكنَّ السؤال المطروح لماذا تقبَّل المتلقِّي العربي الرواية والسينما والمسرح مثلا دون أن تحدث هذه المصطلحات مبالغة نقدية مثلما أحدثت ذلك «قصيدة الشعر»؟

إنَّ التشجُّع الذي رافق ظهور مصطلح «قصيدة شعر» ليس مآثمه التناقض الذي تحملته التسمية فقط وإنَّما السبب الرئيسي يعود إلى أنَّ هذه التسمية حملت نيات الذاكرة الأدبية العربية التي تتوهَّم أنَّها أعطاطت بكلَّ حيِّثات الفن الجمالية في منجزها التاريخي. إذ ينبغي يمكن أن نجسم حاضرا بين مصطلحين هما متناقضان سافقا؟ ألا يؤدي هذا إلى تهاوي صنم التراث الأدبي الذي هو مقدَّس جمالي للعبادة فقط كما يروج البعض؟

وبالتالي فإنَّ الذهنية العربية يمكن أن تقبَّل مصطلحا جديدا غير مألوف وتستهينه وتنسجم معه كما كان الحال مع الرواية مثلا، ولكنها من الصعب جدا أن تقبَّل مصطلحا له جذور تراثية تهدِّد مسلمات الذاكرة الجماعية المشتركة التي تعتبر أنَّ مصطلح «قصيدة» و مصطلح «نثر» هما مصطلحان متناقضان وجميعهما سيؤدي إلى تهاوي الحدود الأجناسية التراثية لأنَّ «تاريخ الذاكرة، هو الذي يحمي الحقل المفتوح خلف الحاضر من خلال تمثِّل الماضي برمته» (13)، وهو ما يفترس الجدل القائم حول مصطلح قصيدة الشعر، الذي كلَّمنا حاولوا إقصاءه إلَّا وازداد انتشارا، وكلما حاولوا استبداله إلَّا وترسَّخ أكثر ليصبح شيئا بأفنى الهيدرا (14).

وقد قدّم أمونيس الذي يعتبر من الرواد المؤسسين لقصيدة النثر الفروق بين الشعر والنثر في قوله: «إن قصيدة نثرية يمكن أن لا تكون شعرا ولكن مهم تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان ومهما حفل النثر بحصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر. أزل هذه الفروق، هو أن النثر أطراد وتنانع لأفكار ما، هي حين أن هذا الأطراد ليس ضروريا في الشعر، وتأتيها هو أن النثر ينشأ فكرة محدودة ولذلك يطمح إلى أن يكون واضحا، أما الشعر فيقتل حالة شعورية أو تجربة ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته. والشعر هنا موقف، إلا أنه لا يكون منفصلا عن الأسلوب كما في النثر بل متحد به ثالث الفروق هو أن النثر وصفي تقريبي ذو غاية خارجية معينة ومحدودة، بينما غاية الشعر في نفسه، فمعناه يتجدد دائما بحسب السحر الذي فيه، وبحسب قارنه» (19).

أما جان كوهين فيرى أن الاختلاف بين الشعر والنثر «لا يتجلى في المادة الصوتية ولا في المادة الإيديولوجية بل في نوعية العلاقات الخاصة التي تنشئها القصيدة بين الدالّ والمبالول» (20) جانب وبين المداليل في ما بينها من جانب آخر» (20).

وما يمكن أن نلاحظه في الخطاب النقدي الحديث أن أغلب النقاد أسقطوا خاصية النظم التي كانت تعتبر ملصقا رئيسيا في تحديد التمايز بين الشعر والنثر وبحثوا عن فوارق أخرى. فكما يتميز الشعر بكثافة المعنى والإيجاز والصورة والموسيقى والتزوع إلى الوجدان يختصّ النثر بالمنطق والوضوح والعبارة غير الموزونة.

وقد أكد أنسي الحاج على انتماء قصيدة النثر إلى جنس الشعر في بيانه النقدي الذي صدر به مجموعته الشعرية «لن» (وهي مجموعة من أهم القصائد الشرية العربية حتى الآن) كقوله مثلا: «هل يمكن أن نخرج من النثر قصيدة؟ أجل، فالنظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر، لقد قدمت جميع التراثات الحية شعرا عظيما في النثر ولا تزال. وما دام الشعر لا يعترف بالوزن والقافية، فليس هناك ما يمنع أن يتألف من الشعر نثر، ومن شعر النثر قصيدة نثر» (21).

غير أن الحداثة التي شهدتها المجتمعات العربية حتمت ضرورة مراجعة كل المسلمات الأدبية التراثية من أجل الحد من هيغاتها السلطوي المميت الذي قيد الإبداع الفردي وأطلق العنان للخطاب الجماعي.

وفي إطار ثنائية «الشعر» و«النثر» ظهر مصطلح قصيدة النثر الذي خلخل مفهوم الهوية الأجنبية أولا وسبّ البلبلة في ذهنية المتلقي ثانيا. وهو ما يدفعنا إلى التساؤل. ما هو الفرق بين الشعر والنثر من منظور حدائتي؟ هل من الممكن الجمع بين هذين الضدين التاريخيين في نفس المنجز الفني؟

وإذا حظي الشعر بالأفضلية تاريخيا فهل إنه نزل إلى مرتبة النثر أم أن النثر ارتقى إلى مرتبة الشعر حتى يتاح لنا جميعا أجناسيا؟ ألا يؤدي هذا التوحد الأجناسي إلى ذوبان الحدود الفاصلة بينهما؟ أم أن روح العصر تقتضي عدم الحواجز بين الأجناس الأدبية؟ ثم هل أن تاريخ الأدب هو تاريخ تثبيت لهويات أجنبية لا تقبل التغير؟ ألا يعدو الثبات من هذا المنظور صفة يجب هدمها لفتح الأفاق أمام التحارب «البدعية» حتى نتخلص من دكتاتورية التمنيطات الماقبلية التي تقتل الفن وتلجم حرية الذات الكاتبة في نسج عالمها الخاص؟ أما أن الألوان لإحداث فوضى أدبية تعيد على أساسها ترتيب عالم الأدب لأن اجتراح الموروث حوّل الإبداع إلى مجرد فعل عديم؟

طُرحت قضية تجنيس قصيدة النثر بقوة لا مثيل لها لما تشتم به من عسر في الإمساك بوابتها إلى درجة دفعت بشاعر مثل Aragon إلى القول: «لا توجد قواعد تمكّنتنا من التعرّف على الفرق بين قطعة من النثر معروفة وبين قصيدة النثر» (17) لأن أغلب شعراء قصيدة النثر يعتبرون أن روح العصر تقتضي الانطلاق من الشعر نحو النثر ومن النثر نحو الشعر وحيث يلتقيان تكون قصيدة النثر؛ وهو ما رفضه معارضوها داعين إلى ضرورة التمييز بين الشعر والنثر كقول نازك الملائكة: «والواقع الذي لا جدال فيه، أنهم إذا لم يعترفوا بأن الشعر شعر، والنثر نثر، فلا بد أن يعترفوا بأن بينهما فرقا واضحا» (18).

2 - التداخل بين الأنواع الشعرية والثرية مما يوصل قصيدة الشعر إلى (نص الأنواع) أو النص المفتوح.

3 - المنجز النصي الواسع جدًا يصدر آلاف المجموعات المطبوعة مما جعله يتقل من مرحلة (التبعية للشعر) و(التبعية للثر) إلى مرحلة وضوح ملامح الهوية الخاصة(25).

تعددت محاولات تجنيس قصيدة الشعر من قبل الشعراء والنقاد لكن مسألة الجسم فيها مازالت هاجسا يراود الجميع نظرا لغياب براهين مقنعة، خاصة وأن الخوض في مسألة التجنيس ظل يحتمل في غالبه إلى جدلية الامتثال أو عدم الامتثال إلى النموذج المؤسس دون الإيمان بأن الخصائص النوعية لكل جنس خاصة ضرورة للتغير بمرور الزمن ثم إن أغلب الآراء تحكمها النزعة الأيديولوجية الانفعالية التي لا تحكم في إنتاج خطابها على مباشرة النص الشعري. وبالتالي قراءة الآخر وإنما تركزت على الحكم بغير مبرر استجابة «قصيدة الثر» لمبدأ إعادة التمثيل الذي من واجبه الحفاظ على استقرار الذاكرة الشخصية للمتلقي. وهو المنحى الذي حاربه قصيدة الشعر لأنها تجربة شخصية منفصلة من أثر التفتين ثائرة على القوالب الجاهزة، وهو ما تسبب في ظهور هذه الفوضى المتعلقة بمسألة التجنيس التي مالت كفتها إلى انتساب قصيدة الشعر إلى الشعر رغم أنه من الممكن دراستها كظاهرة ثقافية قدمت عطاء كنيا ونوعيا يخول لها أن تدرس بعيدا عن ضوضاء النقد الانفعالي. ثم إذا كان الشعراء أنفسهم يعتبرونها تنتمي إلى جنس الشعر لأنها تنفتح بالقصيدة فلماذا يحاول الخطاب النقدي أن يقمع جمالية هذه الممارسة باسم وهم السلطة التي يمتلكها والتي تدعي أنها امتلكت خطابا نقديا سرمديا يخول لها معالجة النصوص الإبداعية في كل زمان ومكان؟ أما أن أوان استقلال الخطاب النقدي وتخليه عن طموحه المثالي في الوصول إلى درجة الخطاب الرسمي؟

يعتبر أنسي الحاج أن قصيدة الثر تنتمي إلى جنس الشعر مؤكدا على أن مادة قصيدة الثر هي الشعر، والذي إذا شكل بطريقة مخصصة يمكن أن تخرج منه قصيدة، ونظرا إلى أن قصائد الثر تختلف تجاربها من شاعر إلى آخر. وقد يطال الاختلاف حتى تجربة الشاعر الواحد إلى درجة يصبح فيها «الإمساك بثوابت هذا الجنس أمرا عسيرا جدا» (22) فإن هناك من يعارض انتماء «قصيدة الثر» إلى جنس الشعر وينسبها إلى جنس الشعر مثل الدكتور علاء الدين عبد المولى بقوله: «لماذا لا نطلق على (قصيدة الثر) (ثر)ا؟ ينتمي إلى الثر العربي؟ نرى أن ذلك وبكل جدارة يشجع لـ (قصيدة الثر) أن تجد جذورها في ثر عربي من حقها أن تطوره، وتضيف إليه، ومن هنا نزع أن (قصيدة الثر) هي تطوير لـ(الثر) العربي لا للشعر. ونتميزها ثورة في الشعر لا في الشعر» (23).

ولا يقف الأمر عند الخلاف بين انتمائها إلى الشعر أو الثر الذي هو في العمق خلاف إيهويلياني يباري تيار الحنين الرجعي والتيار الحديث المعارف بل يتجاوز الشاعر والنقاد الأردني عز الدين البماصرة هذه التصنيفات باقتراح أن تصنف قصيدة الثر ضمن جنس أدبي ثالث فـ «قصيدة الثر رغم تسميتها الإشكالية، جنس أدبي ثالث لا تشكل بمشروعية وجوده الواقعي، بل العكس تماما، نحن نرى أهمية قصيدة الثر في الحياة الثقافية ولكنها تشكل في إدراجها في جنس الشعر الخالص أو جنس الثر الخالص فلماذا لا نقول إنها جنس ثالث له جذور عربية وعالمية وكفى» (24).

وهذا التصنيف الذي قدّمه المناصرة من شأنه أن يلغى تبعية قصيدة الثر إلى الشعر أو الثر ويمنحها الاستقلالية التي قد تساهم في ارتفاعها كنيا وتزيح عنها هذا الخلاف الفوضوي الذي يعرقل تطورها. وقد حاول المناصرة تأكيد أطروحة بقوله: «ومما يؤكد أطروحة (الجنس المستقبل) ما يلي:

1 - الإيقاعات التي لا تُحصى في قصيدة الثر.

## إشكالية الإيقاع:

يعتبر الإيقاع من أكثر المصطلحات جريانا في الخطاب النقدي لأنه من أكثر المفاهيم الإجرائية في معالجة النص الأدبي عموما والنص الشعري على وجه الخصوص، ويقدر تواتره يشعر المتلقي أنه مفهوم بين واضح المعالم والمجالات في حين أن التوقف عنده والتفكير فيه يوقع صاحبه في تردد يجعله يشك في كل يقين توهمه فهو «مفهوم متماز متطور من عصر إلى آخر ومن شخص إلى آخر في إطار العصر الواحد» (26). غير أن المقاربات النقدية العربية قديما تستقت على هذا المفهوم الزبني وحاولت تقنيته لتجعله مرادفا لعلم العروض الذي اعتبرته، المؤسسة النقدية صنما جماليا يجب على الشعراء عبادته ومن ثمّة إفراغ الخطاب فيه، كي يصبح هذا الخطاب متما إلى جنس الشعر: «الشعر أسعدك الله كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستخدمة الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته حلت الأسماع» (27). على الدوق (27). ويظهر من خلال قول ابن طباطبا أنّ الوزن يفصل تفرقة بين أجناس المخاطبة، إذ الفارق بين الخطاب الثري والخطاب الشعري هو النظم. ويعتبر ابن رشيق القيرواني أنّ «الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولها به خصوصية» (28). أما قدامة بن جعفر فقد بالغ في الاحتفاء بقيمة الوزن وعرف الشعر بقوله «قول موزون يدلّ على معنى» (29).

وما يمكن أن نلاحظه من خلال هذه التعريفات أنّ التصوّر النقدي القديم يماهي بين الوزن والإيقاع أولاً، ثم إن هذا التصوّر لم يكن منصتا إلى واقع الشعر في تلك اللحظة بمعنى أنه لم يستوعب التحولات التي حدثت للشعر لحظة انتقاله من فضاء المشاهدة إلى فضاء الكتابة نظرا إلى أنّ الوزن والقافية مرتبطان بمبدأ السماع أساسا «فالإيقاع لم يكن يؤدّي دورا جماليا بالأساس وإنما كان يؤدّي دور شدّ النص إلى الذاكرة باعتباره بنية تقع على بنية لتجعلها أكثر تماسكا مما يستدعي بعضها في الذاكرة بعضها الآخر» (30).

ولئن كان للوزن والقافية دور تسهيل عملية النقل ومن ثمّة ضمان نجاح تخزين النص الشعري في الذاكرة أو ضمان تمريره شفاهيا. فإنّ قداستها الشعرية تعود إلى خلفيات تاريخية، نظرا إلى أنّ الشعر كان يضطلع بوظيفة تقنية. إذ كان يقلل أيام العرب، غير أنه مع نشوء الدولة وتحول العرب إلى إمبراطورية تحكم العالم، اصطلحت الدولة علوما وأرسلت إلى العلماء مهمة إنجاز بحوث تثبت الحقائق كعلم التاريخ وعلم الجغرافيا وعلم الأنساب.

وبالتالي أفرغ الشعر من أيّ وظيفة تقنية لأن تلك الوظائف أصبحت تنهض بها علوم أخرى، لتضحي «الغاية من الشعر هي أن يخلق لدينا الإحساس بالحالة الشعرية فحسب» (31). غير أنّ الإشكال يكمن في أنّ النقد الذي قام منذ القرن الثالث قد صاغ تصوّرات لمامية الشعر انصلافاً من أدّ عليه لا ممّا هو عليه، واعتبر أنّ ما توصل إليه نتائج مطلقة لها قدرة الانطباع على المتصور والهادية على الذي لم ينجز. وهذا التصوّر المغلوط والهادية صلبه مغالطات شتى كان الإيقاع أبرز ضحاياها لأنّه تم اغتصامه في الأدنى الممكن وهو الوزن والقافية وتم تغيب الممكّنات الإيقاعية الأخرى التي ترفض الانظام والقولة.

ونظرا إلى أنّ الفعل الإبداعي يفترض أن تكون له الأسبقية الرميّة والمنطقية على الفعل النقدي، ويفترض في الفعل الإبداعي كذلك أن يكون هو السلطة لا العكس فإن الشعر العربي شهد خروجا عن وثنية الوزن والقافية، إذ تنوعت القوافي في المزدوجات والمسططات والأراجيز، وصرخ أبو العتاهية «أنا أكبر من العروض» (32). وزاد الموشح في تعقيد هندسة القصيدة مع الشعراء الأندلسيين، لكن هذا الخروج عن التصوّرات التي سستها المؤسسة النقدية تم تجاهلها من قبل النقاد لأنها تزعزع مقولة النقاد الإيقاعي الذي روج له النقد التأسيسي والذي يتوهم أنّ ما وصل إليه يمكن عدّه من القوانين الحتمية في حين أنه ليس سوى ممكن من الممكّنات.

ومن الثابت أن التصورات التقليدية القديمة حول مفهوم الإيقاع ارتقت إلى مصاف المقدس الجمالي الذي استمر في عبادته أغلب الشعراء، غير أن عواصف الحداثة الشعرية بداية مع الرومنطية ثم قصيدة التفعيلة وأخيراً قصيدة النثر، زلزلت أغلب التنميطات الذهنية المتعلقة بالإيقاع وطرحت تناوله من زاوية ماهيته في ذاتها ومن زاوية علاقته بالخطاب ومن زاوية علاقته بالذات الباتة والمتقبل. وتعتبر قصيدة النثر الشكل الشعري الأهم الذي قطع مع المفهوم التقليدي للإيقاع انطلاقاً من رؤية حدائية ترى أن الإيقاع يفيض على كل تحديد، وأن الوزن والقافية ليسا إلا «عملًا نظرياً لاحقاً لتشكيل شعري سابق» (33) وأنه أن الألوان لتخلص الشعر من «قسوة النظم وتحكم القافية واستبداءها» (34). فمن هذا المنطلق بدأ الوزن والقافية يفتدان عظمتيهما «فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة. فرب عبارة مثورة جميلة التشبيح موسيقية الرثاء كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت من مائة قافية» (35). ولم يعد الشعر يعرف بالنظم «فالنظم علم والشعر فن» وليس كل نظم شعراً وليس كل عالم بالنظم شاعراً (36)، كما أن الفرق بين الشعر والنثر لم يعد جوهره الوزن «فإذا كانت بنية الوزن والقافية، عند القدماء، مما به يتميز الشعر عن النثر ويكتسب أخص خصائصه النوعية والإيقاعية، فإنها قد أسست في مرایا المحدثين عانة، وجماعة مجلة شعر خاصة، مجرد قيد يمارس سلطته على ذات الشاعر ويحكم عليها بأن تغل مأخوذة بالرقص في أغلالها مضحية في المقال بكثير من أحلامها وشطحاتها خدمة لمعادلات شكلية خارجية مستعداة» (37).

هكذا استقت قصيدة النثر في بداياتها الأولى كشرارة غضب وثورة على دكتاتورية الوزن والقافية حتى أجبرت النظام الإيقاعي القديم على الانهيار، ملغية تسلط العروض، مؤمنة بالهدم، غير طامحة إلى إعادة بناء قوانين إيقاعية بديلة، مدركة أن تحليها عن الوزن

والقافية مجازفة كبرى قد تحرمها من تأشير الدخول إلى ملكوت الشعر. فقصيدة النثر قد حرمت نفسها من الإيقاع الخارجي وهو ما وضعها في إشكالية أحقيتها في أن تنتمي إلى جنس الشعر أولاً، وفي إشكالية ضرورة طرح البديل الإيقاعي ثانياً، خاصة وأن أغلب الرافضين لها استغلوا غياب الوزن العروضي في قصيدة النثر ليهاجموها.

لقد أكد شعراء قصيدة النثر وخاصة منهم أدونيس على أن الوزن والقافية ليسا تشكيلاً إيقاعياً يتميز بهما الشعر العربي فقط وإنما يختص بهما الشعر العالمي، وأنها عنصران إيقاعيان مهمان في تاريخ الشعر العربي عبرا عن جمالية مخصوصة في إنشاء الخطاب الشعري وفي ثقافته، غير أنه يمكن التخلي عنهما والبحث عن بدائل موسيقية أخرى تتماشى وروح العصر.

وقد أقر أغلب الشعراء والنقاد أن الوزن والقافية يمكن التخلي عنهما لكنهم نادوا بضرورة طرح البديل الموسيقي الذي بإمكانه أن يعوضهما، إذ يقول نزار قباني: «إن تروني عن مستقبل قصيدة النثر تتسجم مع التطورات الثورية للإنسان العربي. فكما بدأ الإنسان العربي يتملّك من شروطه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فمن الطبيعي أن يتملّك من شروطه اللغوية والتعبيرية... الوزن والقافية ليس شرطين حتميين في العمل الشعري... إنهما موقف اختياري... من يريد أن يتوقف عندهما فله ذلك وقد لا يريد. فيمكنه أن يواصل رحلته ولن يأخذ أحد إلى السجن. المهم أن يكون ثمة (تعويض موسيقي) للفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية» (38).

ونظراً إلى أن شعراء قصيدة النثر رفضوا التعويل على الإيقاع الخارجي في كتابة نصوصهم فإنهم في مقابل ذلك ركزوا أغلب اهتماماتهم على ضرورة توفير بديل موسيقي يرى أدونيس أنه يتأتى من «موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة وهو إيقاع يتجدد كل لحظة» (39). فقصيدة النثر ركزت على ضرورة استثمار إمكانات الإيقاع الداخلي لتعويض الإيقاع الخارجي.

غياب العروض بالتركيز على الإيقاع الداخلي، الذي تنوع حوله الدراسات واختلفت لكنها ظلت تفتقد الدقة والصرامة في تحديده ولا تشترك جميعها إلا في كونه إيقاعاً زيقياً شخصياً يختلف من شاعر إلى آخر ومن قارئ إلى آخر. ممّا من شأنه أن يدفع بالمتلقي إلى التيه في دروب الحرية المتواصلة. إذ أنّ عملية القراءة تتطلب منه الحفر داخل القصيدة على كنوز الإيقاع المطمورة. وبالتالي فإنّ غياب الإيقاع أحياناً أو تدني حضوره في بعض القصائد قد يؤدّي إلى اتهام القارئ لنفسه بالعجز عن إدراك الإيقاع في حين أنّ المتهم الحقيقي هو الشاعر. ألا يصبح الإيقاع الداخلي من هذا المنظور نوعاً من الحيلة التي ابتدعها الشعراء ليبرموا بمعجزهم في بعض الأحيان على كامل القراء؟ وإلا بماذا نفّس هذا التراجع الفظيع الذي أصاب الشعر؟ ثم إنّ نقضي رقة قصيدة النثر العربية بلاحظ كونها أصبحت قصيدة «سنديش» لأنّ جميع الأدلة تؤكد أنّها مستحرم من تأثيرة الإقامة في الذاكرة ومن جواز السفر عبر الرقعة؟

وإذا كانت إشكاليات المصطلح والانتماء الأجنبي والإيقاع قد أثّرت من زاوية الخروج عن المستقرّ المألوف أدب فإنّ بعض النقاد طرحوا إشكالية المرجعية في علاقتها بثنائية الأنا الماضوي (الثراث) والأخر الغربي.

### إشكالية المرجعية:

أثارت السلفية النقدية إشكالية مرجعية قصيدة النثر بهدف محاربتها وطردها من ملكوت الشعر، فضلاً عن خلقيات أيديولوجية عصرية ترى أنّ قصيدة النثر شكل كتابي هجين مستجلب من الحضارة الغربية. وأنّ هذا الجيل الذي يتّباعها «يفلّد أوروبا في كل شيء» تاركاً ثراث العرب الغني المكتنز<sup>(44)</sup>. ولم يتوقف الأمر عند اتهام شعراء قصيدة النثر بالتقليد وإنما لحقت بهم تهمة الترجمة الحرفية لقصائد الشعراء الغربيين «ولنر حقيقة قصيدة النثر التي تبدو اليوم وكأنّها قصيدة

إلا أنّ البديل الإيقاعي الذي طرحته لم يكن مقنعاً نظراً إلى أنّ الإيقاع الداخلي هو «أحد مظاهر الشعرية في اللغة عامة»<sup>(40)</sup> إذ يمكن أن نثر عليه في الخطاب العادي وفي أيّ منجز نصّي وإن كان ذلك بدرجة أقلّ، كما أنّ قصيدة الوزن تحتلّ بمثل هذا الإيقاع لذلك فإنّ على شعراء قصيدة النثر «إضافة موسيقى جديدة على الموسيقى الداخلية الموجودة في الأصل في قصيدة الوزن، وذلك لا يتمّ إلاّ بمزيد من التكثيف الموسيقي الذي من المفترض أن ينبع من نفس متوترة قلقه ومن لغة توليدية وبنية شديدة التركيب»<sup>(41)</sup>.

وقد راهنت قصيدة النثر على قدرة الشاعر على تشكيل نصه الشعري وفق بنية مخصوصة ووفق نسق صوتي متناوب وهو أمر يرقع من شعرية المألوف فهي قد «تخلّذنا في ما يطرب، ولكنها لا تخلّذنا في ما يمتع، فهي لا تعني في الأذن، ولكنها تنمي في الرأس، وعندما نفهمها فإنّ رؤوسنا تغثّ معها، ويسهل في الغناء»<sup>(42)</sup>. ليصبح إيقاع قصيدة النثر بهد كتمية متشظية، محتفياً، مشوّراً داخل ضلّات النصّية، وعلى القارئ أن يعاود سير اغواره لتحوّل معاناة اكتشاف هذا الإيقاع إلى لذة في حدّ ذاتها «فالإيقاع في قصيدة النثر يحتفي بكونه نظاماً صوتياً، لأنّ شعرية قصيدة النثر أو جزء منها يتمي إلى إيقاع الكتابة وشعريتها، فالتقطيع والترقيم والغضاءات البيضاء، واستثمار فضاء الورقة من هوامش ومتون وحواشي، واتزيحات لغوية وتوسل تقنيات أخرى كالمفارقة والومضة، كل هذه تستشرها قصيدة النثر للتعويض عن غياب الإيقاع بوصفه نظاماً صوتياً -إنّ افتراض وجود إيقاع غير منظم في قصيدة النثر تبدو لي محاولة للرجوع إلى شعرية التلقي الشفاهي (الأذن) وهو ما غادرته التقنية الشعرية في قصيدة النثر»<sup>(43)</sup>.

إنّ المتأمل في أغلب الآراء التي تطرقت إلى الإيقاع في قصيدة النثر يلاحظ أنّ تخلّوها عن الإيقاع الخارجي المتمثّل في الوزن والقافية أقحمها في إشكالية طرح البديل الموسيقي. لذلك حاول أغلب الشعراء تعويض



مترجمة، بل دون مبالغة، مترجمة بإشراف أسوأ أنواع المترجمين. كما تبدو نماذج كثيرة منها وكأنها دون علاقة عضوية بتاريخ القصيدة العربية» (45).

ولكننا حين نتوقف قليلا عند هذين الاعتراضين مثلا على حاضر قصيدة النثر لنلاحظ حضور الانطباعات الذاتية التي لا علاقة لها بقصيدة النثر في منجزها النصي وإنما هي مجرد ردود أفعال انطباعية.

مازك الملائكة تهدف ضمينا إلى الإبقاء على قصيدة التفعيلة منتهى لما وصلت إليه الكتلة الإبداعية الشعرية، لأن قصيدة النثر تمثل تجاوزا لقصيدة التفعيلة التي تدعي نازك الملائكة أنها هي من ابتدعتها وبالتالي يبقى حكمها بعيدا عن معايير الموضوعية العلمية.

أما شاكر لحبي فإنه لا يرفض مشروع قصيدة النثر بما هي شكل شعري جديد وإنما يرفض ما وصلت إليه من جفاف إيقاعي، وبالتالي لكي يبرز مشروعه المتمثل في كتابة قصيدة نثر مقفلة لم يجد من سبيل غير اتهام أغلبية شعراء قصيدة النثر بالترجمة الحرة والسبب لقصائد النثر الغريبة، وكأن التفعيلة هي التي ستعطل قصيدة النثر من وضعها السيئ.

والمهم أن أغلب المواقف الرافضة لها ترى أن هذا الشكل الشعري الجديد يتسم بالنقص ولا يمكن إلا أن يؤول إلى الإخفاق نظرا إلى أنه شكل كتابي أجنبي دخيل وخارج عن تركة السلف الصالح.

وأمام ما واجه قصيدة النثر من انتقادات لأدعة في الظاهر وغاوية في الداخل، دافع بعض الشعراء والنقاد على مرجعيتها سواء أكانت غريبة أو عربية لأن النهل من الغرب قد شمل جميع المجالات الاقتصادية والاجتماعية والحضارية فلماذا نرفض الاستفادة من تجاربهم في مجال الشعر؟ ألا يحاول هذا التصور إيهامنا بأن العرب هم من أوجدوا الشعر في حين أنه كان موجودا من قبلهم؟

وقد حث بعض الشعراء والنقاد على ضرورة الإطلاع على الثقافة الغربية وترجمة نتاجاتها الفكرية حتى نتعرف

عليها أولا ونستلهم منها ما يقيدنا ثانيا «الفقير يستعطي إذا لم يكن له من كد يمينه ما يسد به عوزه، والعطشان إذا جف ماء بئر، يلجأ إلى بئر جاره ليروي ظمأه، ونحن فقراء وإن كنا نتبعج بالغنى والوفرة. فلماذا لا نسد حاجتنا من وفرة سوانا، وذلك مباح لنا؟ وآبارنا لا تروينا، فلماذا لا نرتوي من مناهل جيراننا، وهي ليست محرمة علينا؟ فلتترجم ولتُجَلِّل مقام المترجم لأنه واسطة تعارف بيننا وبين العائلة البشرية العظمى ولأنه يكشف لنا أسرار عقول كبيرة وقلوب كبيرة تسترنا عنها غوامض اللغة يرفعنا من محيط صغير محدود، تتسرع في حماته إلى محيط نرى منه العالم الأوسع فنعيش بأفكار هذا العالم وآماله وأفراحه وأحزانه فترجم» (46).

ومهما يكن، فإن الترجمة تمنحنا فرصة الإطلاع على الإبداعات الغريبة التي يمكن توظيفها في حاضرنا الثقافي، لأنه «الاستعارة بعض الأشكال الأدبية ليس لمجرد الاستعارة فقط، وإنما بهدف تطعيمها بلمسات ذاتية خاصة تنشده الإبداع انطلاقا من المنامرة في المجهول والتي كانت بداياتها مع المدخل الغريب الحديثة التي كان لها الفضل في خروج السلطة المعاصرة التي كانت تكبل الإبداع. وبالتالي فإن الأسبقية التي حققها الغرب في القطع مع الكلاسيكية الأدبية ستجعل منه مرجعية حاضرة بالغنى والقوة في وعينا وفي لا وعينا، مما كرس مبدأ التبعية الأدبية التي مازلت لم تنفك بعد حول كونها نعمة أم نعمة في حياتنا؟

وكما دافع البعض من كتاب قصيدة النثر عن مشروعية النهل من الحضارة الغربية، حاول البعض الآخر البحث في التراث العربي عن مرجعيات لها محاولين تبرير حضورها تاريخيا «تمثّلين بد(الغربي) غالبا ويعرجون على (ابن عربي، والتوحيدي، والسهرودي...) وقد يذهبون ليطالوا بسجع الكهان، وإذا أرادوا منح قصيتهم بعدها الأسطوري والتاريخي سردوا أسماء نصوص من (سومر) و(جلجامش) و(الفراعنة) وقبل ذلك يشهرون بحجبتهم البيئية المتمثلة بلغة (القرآن الكريم) وغيره من النصوص المقدسة» (47).

المرجعية الأورو أمريكية (بودلير - رامبو - ويتمان) من جهة، ومن جهة أخرى المرجعية العربية (الكتابات الصوفية كالتفري، كتابات الشعر المنتور والثر الشعري) إضافة إلى الشعر المترجم كذلك - أسفار التوراة واللغة الأنجيلية التي لعبت دوراً مؤثراً طال الشعر المنتور وقصيدة الثر معا. هذه هي جذور قصيدة الثر ثم لاحقاً صياغات (جلجامش) ونصوص الكاهن الكتعاني ونصوص الحب والموت الفرعونية.

ومهما يكن من تشابه بين قصيدة الثر والكتابات الصوفية أو سجع الكهان فإن فعل القصد في التأسيس لكتابة جديدة كان متغنيا وهو ما يجعل محاولة تسويغ وجودها في التراث العربي نوعاً من التعسف ورفعية في ترويض المتلقي لا غير.

والمقتضي لأغلب الآراء التي تعلققت بمرجعية قصيدة الثر يلاحظ أنها حُكمت «بمرجعيتين هما

## الهوامش والإحالات

- (1) إيمان الناصر قصيدة الثر العربية - التمايز والاختلاف - مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى 2007، ص 31.
- (2) عبد الحميد قصيدة "الحدادة في الشعر العربي المعاصر بين التنظيم والتطبيق" دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 1988 ص 71.
- (3) محمد هزاع: الحدادة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، 1997، ص 25.
- (4) محمد علاء الدين عبد المولى. وهم الحدادة، موهبات، قصيدة الثر نموذجاً، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2006 ص 21.
- (5) نجد الإشارة إلى أن عبد الله شريق يرى تشابه القصة بقوله "الأسباب التي دفعتني إلى تصنيف مصطلح "التجربة الشعرية الجديدة" على مصطلح "قصيدة الثر" عديدة منها أن هذا الأخير لا يعبر عن الخصائص الجوهرية الشعرية لهذا النمط من الكتابة، ولا يفسر في حد ذاته من حيث الخصائص لغة ودلالة وما يكتنزه كثير من نصوصها من إمكانات شعرية. فلهذا تفضلت بضمي عليه من مائة عدة سجدته لي أعطني "قصيدة" بما توحى به من خصائص بانية يدي ورتكيبه و"ثم" الذي جعل على كتبه الشرة في مبدأها ومستوياتها المصطلح بهذا التشكيل "قصيدة ثر" يشير إلى كائن في حجب أو لا شعري في نظر بعض فلا هو شعر ولا هو نثر كما يقول كثير من النقاد والمخالفين".
- (6) عبد الله شريق في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب العرب، الطبعة الأولى، 2003، ص 14.
- (7) المرجع نفسه: ص 48.
- (8) انظر مقال المصون بـ "قصيدة الثر أو شعر الانكسار"، مجلة أفق الثقافية والنشر بالموقع الإلكتروني: <http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=3229>
- (9) عر الدين الماصرة إشكاليات قصيدة النثر - بعض مفتوح عامر للألوان، دار فارس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2002، ص 6.
- (10) المرجع نفسه: ص 6.
- (11) تارك الثلاثة. قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1979، ص 221.
- (12) عر الدين الماصرة إشكاليات قصيدة النثر - بعض مفتوح عامر للألوان، ص 52.
- (13) أدونيس - مجلة مواقف، العدد 50، شتاء، 1990، ص 138.
- (14) Paul Ricoeur - « La mémoire, L'histoire, L'oubli » les éditions Seuil, Paris, 2000 p 504
- (15) الهيدرا في أساطير اليونان أمي ذات تسع رؤوس إذا قطع رأس منها نبت مكانه إثنان
- (16) ابن طباطبا: "معار الشعر"، تحقيق محمد زعلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط 1، 1971، ص 41.
- (17) تارك الثلاثة قضايا الشعر المعاصر ص 132.

- 1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ص 227
- 18) أدونيس "مقدمة للشعر العربي"، دار العودة بيروت، الطبعة الثالثة 1970، ص 112
- 19) Jean Cohen Structure du langage poétique. Editions, Seuil, Paris 1977 page 187
- 20) أنسي الحاج: "كن" (للمقدمة)، دار الجديده، الطبعة الثالثة، 1994 ص 15.
- 21) Suzanne Bernard : Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours » p 12.
- 22) محمد علاء الدين عبد المولى: "وهم الحداثة" مفهومات قصيدة النثر غودجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د، ط 2000، ص 110.
- 23) عز الدين المناصرة: "إشكاليات قصيدة النثر: نص مفتوح عابر للألوان"، ص 33.
- 24) المرجع نفسه ص 110.
- 25) حميس الورثاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث "حنبل حاوي غودجا"، دار الحور للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2005 ص 29.
- 26) ابن طباطبا: "خيار الشعر"، ص 41.
- 27) ابن رشيق القيرواني: المصنف في محاسن الشعر وأدابه وتقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ج 1، ط 1، 1481 ص 134.
- 28) س. جعفر قامة: نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المجمع حجاجي، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، د، ط 1970، ص 64
- 29) حمادي صمود "في بصره لأدب عبد عرب - مدى أدبي شعبي جديد - طبعه لأدي، د، ت، ص 11
- 30) Edgar Morin : Amour, poésie, sagesse, Seuil, coll. Points n° 1587 page 50
- 31) أبو العتاهية: ورد قوله في كتاب الألفاني لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق لجنة من الأدباء، بيروت، دار الثقافة، المجلد 4، ط 0، 1983، ص 15
- 32) أدونيس: سياسة الشهيد في الأدب، بيروت، الطبعة 2، 1970، ص 106.
- 33) أنسي الحاج: فن (المقدمة)، ص 10.
- 34) ميخائيل نعيمة: العربال، المطبعة المصرية، د، ط 1924، ص 11
- 35) عبد الحميد حيدة: حديثه في شعر عربي، مصدر: -، تحقيق والتطبيق، ص 85
- 36) فتحي الحلبي: شعرية قصيدة النثر من خلال مدونة شعراء مجلة شعر (1957-1964)، بحث ليل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربية الجزء 1، السنة الجامعية 2008-2009، ص 42
- 37) براز قناني: نقلا عن أحمد برون في كتاب "قصيدة النثر العربية" لأحمد برون، دار الفكر العربي الجديد، ط 1، 1966، ص 308
- 38) أدونيس "مقدمة للشعر العربي" ص 110
- 39) صلاح نصر: نقد الشعر - أساليب الشعر المعاصرة، المجلد 2، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى 2010/2009 ص 209
- 40) أحمد برون: قصيدة النثر العربية ص 111
- 41) عبد الكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 2000، ص 276.
- 42) دياب شاهين: نقلا عن عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر: نص مفتوح متغير للألوان ص 451.
- 43) نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 186.
- 44) شكر لعيبي: لكتمل ولا مكمل في قصيدة النثر، منشورات فرع اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، د، ط 2008، ص 14.
- 45) ميخائيل نعيمة: الغرابة، ص 127.
- 46) محمد علاء الدين عبد المولى "وهم الحداثة" ص 88.
- 47) عز الدين المناصرة: "قصيدة النثر": نص مفتوح عابر للألوان ص 44.

# المقابلة الرابعة والستون : من أجل تحقيق المحقق أو مراجعة التحقيق

لطفی بن مہرول /باحث، توس

«يجب الانخراط في تحقيق النصوص التي لم تحقق بعد أو إعادة تحقيق» ما تم تحقيقه، و ذلك لكون عمل التحقيق، شأن أي عمل في البحث العلمي، هو عمل لا ينتهي -ففي ضوء ما يبع اكتشافه من المخطوطات، وفي ضوء ما يستجد على مستوى منابع التحقيق، نكون مسألة إعادة التحقيق ملحة و مطلوبة»

يحيى أبويك - تحقيق المخطوطات (1)

إن في اصطلاح بشر اشراش بن التحقيق يعني أن يؤدي الكتاب أداءً صادقاً كما وضعه مؤلفه كما وكيفاً بقدر الإمكان، والكتاب المُحقق هو الذي صيغ عنوانه واسم مؤلفه ونسبة الكتاب إليه، وكان منه أقرب ما يكون إلى الصورة التي تركها مؤلفه. ولتحقيق هذه الغاية لا بد من شروط تتوفر في المحقق حتى يقوم بمهنته على أحسن وجه كالأمانة العلمية، والخبرة، والتمرس بتحقيق المخطوطات والعلم والذرية بموضوع الكتاب، والصبر والأناة...

■ مدخل :

جاء في لسان العرب ضمن مادة حَقَّ : «حَقَّ الأمرُ يَحِقُّ وَيَحِقُّ حَقًّا وَحَقُّوْا، صار حَقًّا وثبت. وحقق الرجل إذا قال : هذا الشيء هو الحق ويقال أحققُ الأمر إحقاقاً إذا أحكمته وصحَّحته»(2). فالتحقيق في اللغة إذا، هو التصديق أو قول الحق، والإحقاق هو الإثبات والإحكام والتصحيح.

وقد أشار الباحث عبد السلام هارون في كتابه «تحقيق النصوص»(3) إلى الخطوات الرئيسية التي يجب أن يتبناها المحقق، ومن بينها :

تحقيق عنوان الكتاب.

تحقيق اسم المؤلف.

تحقيق نسبة الكتاب إلى مؤلفه

تحقيق متن الكتاب حتى يظهر بقدر الإمكان مقارناً لنص مؤلفه، والخطوة الأولى في تحقيق كتاب هي جمع قدرٍ معقولٍ من مخطوطاته والموارد

بين نسخ هذه المخطوطات لاختيار النسخة الأصل أو النسخة الأم، والنسخ المساعدة...

على ضوء هذا المدخل النظري نود أن نلفت الانتباه إلى أن قارئ «النص المحقق» مُطالب في الكثير من الأحيان بإعمال الذهن في ما يقرأه، وربما بذل الجهد للعثور على دليل يؤيد القراءة التي اختارها المحقق أو إبطالها. وهو ما سنعمد إليه في معالجتنا لمقطوعة من مقايضة اختيرت ضمن مجموعة من النصوص المدرجة في كتاب العربية لتلاميذ البكالوريا شعب علمية (4)، وقد قدّمت المقايضة ذاتها في الدورة الرئيسية لتلاميذ البكالوريا آداب جوان 2012.

### النص :

سمعتُ أبا سليمان يقول : قال أفلاطون : إنَّ الحقَّ لم يُصبه النَّاسُ في كلِّ وجوهه، ولا أخطأوه من كلِّ وجوهه، بلْ أصاب منه كلُّ إنسانٍ جهةً. <sup>١</sup> بلْ ومثال ذلك، عرياناً انطلقوا إلى فيل، فأخذ كلُّ واحدٍ منهم جارحةً منه، فحبسها بيده، ومثلها في نفسه. ثم اتكفؤا، فأخبر الذي من الرِّجل : أنَّ خلقة الفيل طويلاً، مُدَوَّرَةٌ شبيهة بأصل الشجرة والتمخلة وأخبر الذي من الظهر أنَّ خلقة شبيهة بالهضبة والزَّابية المرتفعة. وأخبر الذي من مشفره : أنَّه شيءٌ لَينٌ لا عظم فيه. وأخبر الذي من أذنيه : أنَّه منبسطة، رقيق، يطويه وينشره. فكل واحد منهم قد أدَّى بعض ما أدرك، وكلُّهم يكذب صاحبه، ويُدعي عليه الخطأ والغلط والجدد فيما يصفه من خلق الفيل. فانظر إلى الصدق كيف جمعهم، وانظر إلى الخطأ كيف دخل عليهم حتى فرَّقهم.

التوحيدى : المقايسات (5) ص 220

إنَّ المتمقن في هذا النصَّ تستوقفه لفظة «أذنيه» الواردة في صيغة المثنى مقابل استخدام الجوارح الأخرى في صيغة المفرد (رجل-الظهر-مشفر) ولئن كنا نجد تمييزاً منطقيّاً لورود كلمة «الظهر» في المفرد

بالنسبة إلى الفيل، فإنَّ السؤال الملح هو لِمَ لم يستعمل المتكلم المثنى مع العضوين الآخرين خاصة وأنَّ للفيل مشفرين (الأعلى والأسفل) أقرب لبعضهما من الآخرين، كما أنَّ للفيل أكثر من رجل ؟ بل إنَّ لهذا السؤال وجهاً آخر هو لِمَ اللجوء إلى المثنى مع لفظ الأذنين تحديداً ؟

وفي الحقيقة للإجابة عن هذا التساؤل المشروع، كان علينا إعادة التحقيق في النصِّ ومراجعة القراءة التي اختارها المحقق، وقادتنا عملية التحري إلى الانتباه لتعابير التالية :

أولاً : «أصاب منه كلُّ إنسانٍ جهةً»

فالجهة هي النحو (في اللغة)، ووجه كلِّ شيءٍ مستقبله، ويقال قعدت تجاهك وتجاهك أي تلقاءك، وفي كلِّ وجهة أي في كلِّ وجه استقبالته وأخذت فيه (6).

فالجهة إذا هي الناحية التي يستقبل بها الشيء المعنى بها. ولذلك فإنَّ كلمة جهة مهمة جداً في فهم طبيعة الأفعال التي تحدث عنها في الحجّة المثال كما ستبين في ما سيأتي.

ثانياً : «أخذ كلُّ واحدٍ منهم جارحةً منه»

جاءت كلمة «جارحة» في المفرد وهذا يدفعنا لاستنتاج أنَّ المتكلم يتحدث عن عضو واحد لا عضوين بالنسبة إلى كلِّ جهة في الفيل.

ثالثاً : «فحبسها بيده»

في هذه العبارة يُوقَّف المحاطب لفظة «يد» في المفرد أيضاً، بينما مسك الأديس يقتضي استخدام كلتا اليدين معاً، أو مسك العضوين مرتين بيد واحدة وهذا لا يستقيم مع سابق المثال المعروف.

رابعاً : «وأخبر الذي من أذنيه : أنَّه منبسطة، رقيق يطويه وينشره»

تبدو العبارة غير متناغمة، إذ يقتضي ذكر المثنى

هو القادر على أن يبعث عليكم عذاباً من فوقكم أو من تحت أرجلكم» وقوله أيضاً في سورة العنكبوت الآية 55 : «يوم يغشاهم العذاب من فوقهم ومن تحت أرجلهم». أما الزوج الثاني المتمثل في المشفر والذنب فيحيلنا بدوره إلى جهتين متقابلتين وهما الأمام والحلف (←→) ويحصران أيضاً في القرآن مثل قوله تعالى في سورة المقرة الآية 255 «يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم» وقوله في سورة يس الآية 9 . «وجعلنا من بين أيديهم سُدّاً ومن خلفهم سُدّاً».

هكذا، ويتعويض كلمة «أذنين» في النص بكلمة «ذنب» يستوي المثال المتقدم، لأن بالذنب تكتمل الوجوه الأربعة للفيل رمز الحق في القسم النظري ومجسداً للمعرفة، مع العلم أن المحقق (7) لكتاب المقاييس أثبت لفظ «الذنب» في الهامش وقد نسب ذلك إلى النسخة الموجودة بالمكتبة الظاهرية بدمشق.

هذه المكتبة التي احتوت قطعة من المقاييس لا يتجاوز طولها تسع عشرة مقاييس منها المقاييس الرابعة والخامسة، ورغم إضاعة المحقق محمد توفيق حسين بوضوح هذه المقاييس فإنه لم ينتبه إلى ما أشرنا إليه في هذه القراءة وفضل الاعتماد على ما ورد في المخطوطة الكاملة المحفوظة في مكتبة جامعة ليدين بهولندا كأصل لطبعة الكتاب الذي نشرته دار الآداب واتخذ من مخطوطة الظاهرية بدمشق ومطبوعة الشيرازي نسختين مساعدتين يستأنس بهما في بعض المواضع، ولم يتطرق مع الأسف إلى التصور الصحيح للمثال، فساق اللفظ الخاطئ. وقد تسبّب النص إلى كتاب النصوص ثم إلى اختبار الباكالوريا دون إعادة التحقيق فيه.

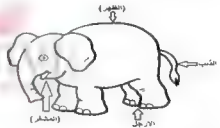
لذلك فنحن نشوّف إلى الوعي بضرورة مراجعة التحقيق في النصوص خدمة للمعرفة، باعتماد الفهم والتحليل، وتجنباً لأخطاء قد تكون جسيمة.

في لفظ الأذنين استخدام المثنى أيضاً في الضميرين المتصلين بفعلي يطوي ويشير لأنهما عائدان إلى اسم «الأذنين» هذا إذا سلمنا بأن الضمير المتصل بالتاسخ «أن» يعود إلى الفيل في حين أن العبارة تجد توازنها وانسجامها حين تكون الجارحة المذكورة في صيغة المفرد.

بناء على ما سبق، خلصنا إلى وجود تصحيف في لفظة «الأذنين» فهي لا تتسجم مع طبيعة قراءتنا لشاهد، إذ المفروض أن يكون بدلها لفظ «الذنب» لسيبين أساسين:

الأول أنه يمثل جهة رابعة إلى جانب الرجل والظهر والمشفر، كما سنبين ذلك من خلال الصورة

الثاني لأن استخدام المثنى لا يتماشى وخصوصيات البرهنة في الحجّة.



«إنّ الحقّ لم يصبه النَّاسُ من كلّ وجوهه، ولا أخطأوه من كلّ وجوهه، بل أصاب كل إنسان منهم جهة»

- لاحظ أن جارحة الرُّجُل أُتبعَت في المقاييس بلفظة الظاهر، وهي الجهة المقابلة لها : (←→)

وهذا الرّبط بين الجهتين المتقابلتين يُحيلنا إلى استعمالات القرآن لجهتي «الفوق» و«التحت» عند كلام الله سبحانه عن إحاطته بالكافرين من جهتين متقابلتين مثل قوله في سورة الأنعام الآية 63 : «قل

- (1) محمد أبركان (المغرب) من مقال بمجلة العربية عدد 4% زرد تحت عنوان : تحقيق المخطوطات ص 111.
- (2) لسان العرب الجزء الثالث ص 256 ط دار إحياء التراث العربي 1995.
- (3) عبد السلام هارون : تحقيق النصوص «مكتبة الحائمي تاريخ الطبيعة ط 7 سنة 1990»
- (4) كتاب النصوص لتلاميذ البكالوريا شعب علمية واقتصادية ص 19
- (5) كتاب المقامات لأبي حيان التوحيدي حقهه وقّعه محمد توفيق حسن - دار الأديب بيروت ط 2 - 1989 - ص 29.
- (6) لسان العرب الجزء 15 ص 226
- (7) هو محمد توفيق حسين المذكور أعلاه

# دور العوامل النفسية والصحية في التعليم الموسيقي لدى المراهق

محمد بوسلامة / باحث تونس

المتعلم، وهي تمكنه من التعبير عن «قنعه وبناء رؤية خاصة للعالم الذي يعيش فيه

وفي هذا الإطار لاحظنا، منذ بداية القرن العشرين، محاولة البيداغوجيين وعلماء النفس تجديد بيداغوجيا وطريقة للتعليم أحدين بعين الاعتبار نفسية الطفل ومراحل نموه الذاتي، على إثر بعض الموسيقيين أمثال «مارتينو» (1) (Martineau) و«كودالي» (2) (Kodaly)، قد بحثوا في طرق لتعليم الموسيقى أقل صعوبة من الطرق التقليدية وقرينة إلى الحوانب العملية التطبيقية، والتي يمارس فيها أي تعلم الموسيقى فعليا، وهو ما يعرف بالطرق النشيطة (méthodes actives).

وقد وُظفت هذه الطرق في نظام التعليم الموسيقي المختص مع الفئات العمرية الصغرى، وأفضت إلى عديد المكتسبات لاسيما في مستوى التلقّي الموسيقي النظري إلا أنّ تطبيق هذه المصحيات وإن نجح في البلدان الغربية ولا يزال يعطي ثماره فإنه لم يدرج في المخطومات الموسيقية العربية تمام الاندراج، خاصة وأنّ التعليم المختص لا يزال يتوقّف على الأعمار المتقدمة نسبيا وتحديدًا على الفئة العمرية المتراوحة بين عشر سنوات وخمس عشرة سنة، وهي مرحلة معقدة جدًّا في حياة الإنسان، يطغى فيها الجانب العيزيولوجي والنفسى على شخصية الإنسان، ممّا يطرح عديد الإشكاليات في مستوى التلقّي الموسيقي للطفل العربي، سواء من الناحية النظرية أو العملية

■ تتميز المناهج التعليمية بحركيتها الدائمة في ضوء المكتسبات العلمية الحديثة. ويتحسّم على المختصين في التعليم مواكبة هذه المتغيرات ابتغاء تحقيق جملة من المنجزات تنعكس على حياة المتعلّم لاحقا لتجعل منه عنصرا نافعاً لمجتمعه في الاختصاص الذي اتّبع.

وتتخذ هذه المناهج في الميدان الموسيقي أهمية قصوى باعتبار الطابع الفني لهذا الميدان وما ينتج عنه من آثار على سلوك المتعلم، خاصة في سن المراهقة حيث يغدو تعليم الفنون فتحة لأبواب الإبداع والإحساس بالنسبة إلى



تكتسب إذن عملية التعليم أهمية كبرى من حيث اقتدار المدرّس الموسيقي على تفهّم طبيعة هذه المرحلة العمرية وتوفير أقصى درجات التركيز لدى التلاميذ قصد تمرير المعطيات المعرفية المتعلقة بالمادة وبلوغ درجة هامة من المردودية التعليمية، وهذا ما يستدعي طرح أهمّ ملابسات طرفي التعليم (المدرّس والتلميذ) في حصص التربية الموسيقية، وتبيين أشكال تلاؤمها أو بالأحرى الشروط الضرورية لتحقيق التلقّي المستمر، وسوف نعرض في ما يلي أهمّ خصوصيات فترة المراهقة في حياة الفرد والحاجات المتعلقة بها، كما سنعرض إلى أهمية الموسيقى في حياة المراهق ثمّ نطرح بعض الإشكاليات الصعبة التي تؤثر على تعلم المراهق العزف على آلة الكمنجة.

تعتبر المراهقة ولادة جديدة للفرد في الحياة الاجتماعية، إذ أنّ الطفل لا يرى الحياة إلا متعة وجمالاً، يعيش فيها في كنف غيره ورعيه سواء. أمّا المراهق فينظر إلى الحياة الاجتماعية بعين جديدة يرى ما فيها من جدّ وهزل، وقسوة وحلاوة، ويحسّل فيها نصيباً من الأعباء والمسؤوليات. ويشعر الطفل أنّه قد بلغ من القوة في المجال العقلي ما يجعله يجابه الوسط الاجتماعي ويقفاد بالزائدين وهو مضعف في نواحي نفسه بأنّه أصبح بالغاً مرحلة الرشد. وهذه الفترة أي فترة البلوغ تنشأ معها أزمة نموّ تسبّب اختلالاً في التلاؤم مع المحيط.

وعدم التلاؤم هذا يعود أولاً إلى أسباب جسمانية تتمثل في اندفاع النموّ، فتجعل الكائن يشعر بالارتباك من جسمه وثانياً التّضج الجنسي الذي يدخل تغييرات غير مفهومة إلى صميم الشخص فيدفعه إلى التّقرّب من الجنس الآخر. ومن هنا ينشأ الارتباك المتبادل الذي يستولي عليهما. وهذه المرحلة هي مرحلة المراهقة الحقيقية، فيحسّ المراهق بغربة جسدية، وصعوبات اجتماعية وعائلية خاصة وأنّ العائلة في الكثير من الأحيان لا تدرك بعد هذه التّقلّبات المرحلية.

ومن هنا فإنّ أول وضع يتخذه المراهق هو التّحفّظ

واللّجوء إلى الذات، وهي فترة اضطراب شديد تعبّر عن قلق الكائن على موهبته العاطفية. وهو ما يؤدّي حتماً إلى الشعور بالشخصية التي تلعب دوراً رئيسياً في مجابهة عدم التلاؤم هذا، فتستيقظ فيه نزعة التركيز على الذات، والإرادة في الحرية، فيتجاهل الآخرين وأولهم الأولياء والمربين وتبلغ وظائفه العقلية الحد الأقصى في العمل بتأثير هذه الرغبات النامضة والقلق الذي تحدّثه ويتعجّله لأن يصبح راشداً.

اهتمّت المجتمعات الغربية منذ القديم بهذا الموضوع، وقد تطرّق "جون جاك روسو" في القرن الثامن عشر إلى موضوع المراهقة واعتبرها ولادة ثانية للفرد خاصة عند بلوغ الحلم، وفسرها بأنّها مرحلة تنقسم بالتغيّرات الفيزيولوجية والنفسية ومن هنا وجب التركيز على الطريقة التي يرى بها المراهق. أمّا في القرن التاسع عشر فقد تحوّلت المراهقة إلى موضوع مهم واعتبرها العلماء فترة ميلاد جديد وعجيب تستيقظ فيه كلّ الفرائز ويتقلّب فيه المزاج.

يقول فيلجيه: "تطوّر المجتمعات الغربية مع نظيرتها العربية" على حساسية هذه الفترة من العمر، وقد اعتبرها "معروف زريق" مرحلة انتقالية ويقول في هذا السياق: "ولذا تعتبر المراهقة جسراً يعبر عليه المرء من طفولته إلى رجولته" (3). ولصعوبة هذه المرحلة وحتى يتخطاها المراهق بسلام، على الأسرة خاصة والمجتمع عامة التعاون معه بكلّ حكمة حتّى يبقى محاطاً دائماً بالدعم الوجداني والنفسي والتربوي التوجيهي.

ويشير قاموس علم الاجتماع أنّ المراهقة هي: «فترة التحوّل الفيزيقي نحو التّضج وتقع بين بداية سنّ التّضج وبداية مرحلة البلوغ، ويحدّدها بعض علماء النفس عادة في سنّ الثانية عشر أو الثالثة عشر» (4). ثمّ إنّ الدكتور «صابر بوخرخيص» يرى أنّ: «المراهقة ليست مجردة تحول مرتبط بالبلوغ بل إنّها فترة نموّ وتغييرات هامة على جميع المستويات:

-تغيّرات بيولوجية مرتبطة بظاهرة البلوغ وأخرى

الفكرية أو البدنية ويتجه خاصة إلى سماع الموسيقى وممارستها.

ونلاحظ من خلال ما ذكرناه أهمية مرحلة المراهقة في حياة الإنسان، فهي تعتبر من أخطر مراحل نموه لأنها تتصل اتصالاً مباشراً بحياة الرشد، ويستكمل فيها الفرد نضجه الكامل ويكون فيها معظم ميوله واتجاهاته في الحياة ويصبح مستعداً لتحمل الحياة الراشدة وفي هذا السياق يشير "محمد عيسوي عبد الرحمان" إلى أن: «المراهقة ما هي إلا محصلة التفاعل بين العوامل البيولوجية والثقافية والاقتصادية التي يتأثر بها المراهق» (6).

إنّ الملاحظ من خلال سلوك المراهق ميولاته المتعددة نحو العديد من أشكال الترفيه، إذ أنّ فترة المراهقة تلغ المراهق نفسه إلى البحث عن الأشكال الأخرى للحياة الثقافية، فيفرّ من الحاضر عبر دراسة التاريخ ويبدأ في تذوق الجمال الأدبي والشعري والفنون والموسيقى خاصة في الموسيقى مهتاً لأن تلك المراحل العاطفية للكان دوراً أكبر لاسيما إذا لم نلاحظ عليها من كل قيمة نفعية أو تقنية، ذلك أنّ ثمة موسيقى للمنتعة الحسية الجسدية، ولكن ثمة موسيقى للإحساس المذهب ترجع فنتها إلى طبيعة المادة الصوتية بالدرجة الأولى، كما أنّ ثمة موسيقى للذكاء بل للزّوج، ترجع قيمتها إلى الوشائع التي تربطها بانفعالات الوعي الكبرى العليا والتي تميز عنها بدقائق الحجم والنسب والجرس والإيقاع التي تقيمها بين عناصر الماهة الصوتية» (7).

تعتبر الموسيقى أكثر الأدوات الناجعة للاندماج الاجتماعي وفيها من المتعة الحسية الجسدية أوفر ممّا في الفنون الأخرى، وهي بدون منازع المتنفس الوحيد للمراهق في الشعور بالحرية، والتعبير عن ذاته، فهي تخاطب عقله وعاطفته المرهفة، وتمس مباشرة جسده وأعضاء حواسه، فتزهر فيه جميع المكتسبات التي تحققت وتنتج كالكفاءة على التفكير، فيكون لنفسه نظرة خاصة عن الوجود.

مرتبطة بعملية التفكير، وتغيرات سيكولوجية مرتبطة باكتساب الهوية وأخيراً تغيرات اجتماعية تحت تأثير نمو العلاقات مع المحيط العائلي والمدرسي» (5).

تمثل المراهقة فترة مهمة وجد حساسة في حياة الإنسان، فهي مرحلة عبور لحياة الراشدين لذا وجب توخي الحذر في معاملة المراهق خاصة أثناء هذه الفترة، فمن أهم سماتها:

النمو البدني السريع وغير المتناسق، حيث ينمو الجسم بصفة ملحوظة وتطوّر العديد من التغيرات على أعضائه هذا إلى جانب تغير الصوت بالنسبة إلى الإناث والذكور.

التضج الجنسي، إذ أكدت الدراسات أنّ الميل الجنسي للإنسان يبدأ في سنّ المراهقة، فليجأ المراهق أكثر إلى ربط علاقات مع الجنس الآخر ثم يتدرج هذا الشعور فيحبّ المراهق أكثر من فتاة تكون عادة في مثل سنّه وهذه الحالة تنطبق على المراهقين كما على المراهقات.

ويعيش المراهق عدّة حالات نفسية سواح غير عرن والفرح، النغال والتشاؤم، القلق والصلابة، العصبية والهدوء، هذا إلى جانب حالات التمرد والعصيان على تعليمات الكبار. وبالتالي الثورة على القيم المثالية التقليدية التي تمثل من وجهة نظره ضروباً من الظلم والتعسف. كما يحسّ المراهق أنّ مكانته الاجتماعية غير محدّدة بالمرّة، فهو يعامل معاملة الراشدين وفي نفس الوقت لا ينظر إليه إلا كطفل، فإن تصرف ككهل انتقد وإن تصرف كطفل انتقد، وبالتالي انعدام الشعور بالحرية والاستقلالية وهو ما يردع فيه حالات من القلق والتوتر الدائم.

وتتميز المراهق بالحساسية الشديدة نحو القيم والمعايير الأخلاقية ويبدو ذلك واضحاً في اهتماماته، إذ يهتم بالقضايا الدينية والسياسية والثقافية، كما تكثر استفساراته في شتى المواضيع وتبلور ميولاته الترفيحية والثقافية بصورة أوضح، فيتجه إلى ممارسة الرياضة

في هذه المرحلة يتعرض المراهق إلى بعض التغيرات البيولوجية النفسية والاجتماعية تجعله يميل إلى الانزواء مع الشعور بالقلق، والعلاج الأمثل لهذه المعاناة هو الاستماع إلى الموسيقى أو ممارستها، فهي تساعد على تحقيق توازنه النفسي، فالموسيقى ترفع من روحه المعنوية، تعدل مزاجه وتجعله يقبل على الحياة بشكل أكثر نفاذاً.

كما تحتل الموسيقى الوظيفة الأساسية في حياة وسلوكيات المراهق فهي التي تعبّر عن أحاسيسه وفكره، وهي التي توقف قواه الروحية باعتبارها نوعاً من أنواع الرياضة النفسية. ويوجد المراهق في الموسيقى خير معين له في حياته، فسماعها يساعده على الانتباه المستمر والتخيل والتذكر وكذلك بناء أحلام يقظته.

كما تعتبر الموسيقى أنسب وسيلة للتعبير الفني: «حيث يمكن للشباب أن يصرف به بعض الانفعال المكبوت المرتبط بالأشعور دون أن يندفع إلى الانجراف السلوكي. وهي أيضاً نوع من الترفيه (التلهي) اللازم لاستعادة حيوية الشباب وهدوئهم ونشاطهم» (9).

وقد أثبتت بعض التجارب أن للموسيقى تأثيراً خاصاً على حالة المراهق النفسية من سرور وألم وإثارة وتهدة، فمثلاً يشعر هذا الأخير بالراحة والهدوء عند سماع الصوت الرقيق لآلة الكمان، كما يتحول هذا الإحساس إلى إثارة واهتزاز عندما يستمع إلى دق الطبول ونفخ الأبواق.

ويكتسب المراهقون مدى واسعاً من المهارات والمعرفة التي تمكنهم من إحاطة أكبر بالفنون. وبعد أن كانوا في سنوات الطفولة يخلطون بين تفضيلاتهم الموسيقية والجمالية عموماً والذوق السائد في المجتمع، فإنهم يتعلمون في هذه السن القدرة على التمييز كما يصبحون أكثر وعياً بنسبة الأحكام الجمالية. وعلى كل فالمرهق هو المتلقي للموسيقى بأحاسيسه وسمعه

وبارتباط الموسيقى بالمدرسة اختلاف وتجاوز لأهمية الموسيقى كفن، فهي تفيض على كل ما يهتم بتربية الأطفال وتعليمهم وتكوين عالمهم الروحي وتساعدهم على معرفة العالم. فالموسيقى تمنح الشعور والإحساس قبل كل شيء، فهي تصوّر الجمال في أبهى مظاهره، ترسم لنا خيوط الأمل، وتخطو بنا إلى الحرية، حرية العقل وحرية الفكر والجسد. كما أنها تخاطب القلوب والضمائر وتبعث فينا السرور والسعادة، فهي تحرك فينا كل جامد، وتبعث على الحيوية والنشاط، فتجعلنا بذلك نحس متحركاً فطناً.

جميع هذه الوظائف لا تتوافق ولا تتطابق إلا في الموسيقى وخاصة في الغناء والاستماع، إذ في الاستماع إلى أغنية مثلاً يقع الإحساس، وهذا الإحساس بدوره يحرك مشاعرنا، فتتحرر أجسادنا، وفي الحركة تطبيق، وهذا التطبيق يكون بمصاحبة الغناء أو بالتصفيق أو بالتوقيع أو حتى بالرقص. واعتبر «المسعودي» أنّ: «علم الموسيقى عبداً للنفس ومطرب لها، وملعبها وينتج الإنسان سماعه، وأكف على أنّ حكمة الحكماء قد تطلعت بشرفه وابتعت على نفاسة محله فقال الإسكندر من فهم الألحان استغنى عن سائر اللذات» (8).

وعلاوة على ما تنفخه الموسيقى على سامعيها من روح مرحّة وحيّة هادئة مستبشرة، فهي تحسن الأخلاق وتهذبها وتغمرها بالترقة والذوق الحسن، وبالتالي فهي تساهم في تشكيل الحالة النفسية والانفعالية للإنسان، وتعتبر الموسيقى تلخيصاً للنشاط الخاص بالتعبير عن القيم الاجتماعية مثل الاحتفالات الوطنية، كما يمثل ذلك هدفاً اجتماعياً أو وطنياً أو ثقافياً تساهم الموسيقى في تجميع الناس حوله هذا بالإضافة إلى كونها وسيلة للتخاطب والتواصل وذلك من خلال استخدام وسيلة أخرى غير الألفاظ للمخاطبة ونقل الانفعالات داخل المجتمع أو عبر المجتمعات الإنسانية.

ويتوقف مدى تذوقه لها على فهمه لجودتها ويعود ذلك طبعا إلى تكوينه وخلقته.

ويخضع تعلم العزف على آلة الكمنجة إلى مجموعة شروط فيزيولوجية لا بد أن تتوفر في المتعلم حتى تعطي المناهج المستخدمة أكلها. وفي إطار تجربتنا الخاصة في هذا الاختصاص تعلمنا وتعلينا تعرضنا إلى بعض العراقق التي تسببت فيها عقبات عضوية منعت بعض التلاميذ من مواصلة التعلم ومن بلوغ جملة من التقنيات الضرورية لإتقان الأداء، نخفف بالذكر منها عقبات التنفس واستقامة الجسم والإصابات العصبية والمفصليّة في اليد والذراع وكذلك في الكتف والرقبة (10).

وبالنظر إلى أهمية مرحلة المراهقة في التكوين الفيزيولوجي للتلميذ خاصة من الجانب الفيزيولوجي الصحي، فإن معرفة مدرّس آلة الكمنجة بأهم هذه الإصابات وأسبابها وكيفية معالجتها تصبح أحد عوامل النجاح في تحقيق الأهداف المنشودة من التعليم الموسيقي المختص، خاصة هدف التمكن من الأداء الجيد وهو المعبر الأساسي للإتقان والإحاطة الموسيقية في مستوى العزف الآلي.

لقد سبق لنا في إطار رسالة بحثنا العميق (الماجستير) التعرّض إلى إصابتين حادثتين تصيبان عازف الكمنجة وتؤثران على تعلمه في مختلف المستويات، وهما التهاب أربطة في مرفق اليد (Tendinite) وكذلك تصلبه التهاب أربطة في مرفق اليد (Teno synovite). والحقيقة أنّ هاتين الإصابتين متلازمتان غالب الأحيان إذ أنّ التشخيص الطبي يؤكد حركة المرفق السليمة عبر الأربطة الستة القابضة (Fléchisseurs) التي تربط الأصابع بالوريد الشوكي

العصبي مشتركة مع تسعة أربطة باسطة (Extensors / Extenseurs)، وهذا الوريد يحتوي على مادة نخاعية هي المتحمّكة في تحريك الأصابع بل وفي درجة ردة فعلها إبان الأوامر المعطاة من المصدر الحسي الحركي في الدماغ.

إنّ الإصابات النابعة عن أسباب متعدّدة تستطيع أن تؤثر على مرفق التلميذ المتعلّم للعزف بحيث تمنعه من متابعة الحركات الدقيقة التي تتطلبها تقنيات العزف، وعادة ما يتعرّض المدرّس إلى قلّة استجابة التلاميذ لتوجيهاته في هذا الصدد، فحين يقمّ دروسه وملاحظاته يعتمد على التمارين الحركية، إلّا أنّ التلاميذ المصابين لا يستطيعون تطبيقها بالدقّة المطلوبة نظرا لتلك الإصابة التي تكون في بدايتها، والتي لا يكثر لها جلّ المراهقين الذين يعتبرون نموهم الجسماني من الأسرار الذاتية الشخصية.

وقادرا ما يهتم مدرّسو الكمنجة بهذه الناحية الصحية لا يظفهم لا يعرفون عنها شيئا في بعض الأحيان وقد اقتضت بنا دراستنا لهذا الجانب الصحي إلى إدراك أهمية الجانب الفيزيولوجي في التدريس العملي للموسيقى وتكامله مع ما أدركنا في الجانب النفسي للمراهق من أجل تحقيق الإتقان المعرفي والأدائي للمتعلّم. ونعتقد أنّ هذا الجانب الفيزيولوجي يظلّ مستثنى من مناهجتنا التربوية بل إنه من النادر أن نجد مدرّسا تلقى تكوينا مختصّا فيه، برغم دوره في تحقيق أهداف التربية الموسيقية وتكوين أجيال من العازقين البارعين.

## المصادر والمراجع

- زريق، معروف، خلفا المراهقة، دار الفكر، 28 أكتوبر 1986.
- غيث، محمد عاطف، قاموس علم الاجتماع، مصر، دار المعرفة الجامعية، 1998.
- عسوي، عبد الرحمن، علم النفس الفزيولوجي: دراسة في السلوك الإنساني، بيروت، مدرسة علم النفس، جامعة الإسكندرية وجامعة بيروت العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ص ب. 1074
- أوبر، روث، التربية العامة، بيروت، ترجمة الدكتور عبد الله عبد القاتم، دار العلم للملايين، نوفمبر 1984
- المسعودي، علي بن حسين بن علي، مروج الذهب، دار الأندلس، مجلد 1 و 2، 1972
- سعيد، صفية صالح إبراهيم، دور التربية الموسيقية في تنمية الشباب، مصر، المؤتمر العلمي الثاني لكلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان، الجزء الأول، 1985
- Dr BOUKHRIS, Saber et Dr DONVAL, Elize, L'adolescence l'âge des tempêtes, (les guides santé hachette), 1992
- FREY Y. Jessica, Comment harmoniser corps et musique dès l'apprentissage?, CEFEDM Normandie, 2008 /2010

## الهوامش والإحالات

- (1) موريس مارتينو : مهندس وموسيقي فرنسي (1890-1980)
- (2) رولاند كودالي : مؤلف موسيقي سويسري (1895-1974)
- (3) زريق، معروف، خلفا المراهقة، دار الفكر، 28 أكتوبر 1986، ص. 10.
- (4) غيث، محمد عاطف، قاموس علم الاجتماع، مصر، دار المعرفة الجامعية، 1998، ص. 517.
- 5) Dr BOUKHRIS, Saber et Dr DONVAL, Elize, L'adolescence l'âge des tempêtes, (les guides santé hachette), 1992, p. 12
- (6) عسوي، عبد الرحمن، علم النفس الفزيولوجي: دراسة في السلوك الإنساني، بيروت، مدرسة علم النفس، جامعة الإسكندرية وجامعة بيروت العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ص ب. 1074
- (7) أوبر، روث، التربية العامة، بيروت، ترجمة الدكتور عبد الله عبد القاتم، دار العلم للملايين، نوفمبر 1984، ص. 264
- (8) المسعودي، علي بن حسين بن علي، مروج الذهب، دار الأندلس، مجلد 1 و 2، 1972، ص. 166
- (9) سعيد، صفية صالح إبراهيم، دور التربية الموسيقية في تنمية الشباب، مصر، المؤتمر العلمي الثاني لكلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان، الجزء الأول، 1985، ص. 266.
- 10) FREY, Jessica, Comment harmoniser corps et musique dès l'apprentissage?, CEFEDM Normandie, 2008 /2010

# آلة «الهانغ درام» كمدخل للبحث في الجانب اللحني للآلة الإيقاعية في تونس

مصر الدين الشيلي / باحث تونس

الأعراف بها واستخدامها كألة ملتزمة بقواعد الأداء الصوتي الموسيقي المعاصر.

وهي دراسة أكاديمية أحربها حول هذه الآلة الحديثة توصلنا إلى ارتباط ظهورها بحدوث تغييرية وتأليف عامة في التقيد والتشعب لعلها تقتصر على بيئة وثقافة محدودة، الأمر الذي يبرّنا به عدم انتشارها على مدى واسع حد الساعة، كما يبرز وجود العديد من المتممين إلى العالم الموسيقي لها أو جهلهم بها. وفي هذا البحث نستدعي أهم دواعي اختراعها لتساءل ما إذا كان ذلك الاختراع من قبيل الصدفة ومجرد الاحتفاء التنقياتي؟ أم أنه كان وليد بحث ودراسة خاضعين لضوابط علم الآلات التركيبية والصوتي الحديث؟ وسنحاول، متوسّلين بتعريف هذه الآلة وجذورها، أن ننشئ علاقة العادات السماعية لحرس موسيقي معيّن باستفاد طاقات الآلة وإمكاناتها التعبيرية سواء من الجانب اللحني أو الإيقاعي أو من كليهما معا.

## 1. تعريف آلة «الهانغدرام»:

«الهانغدرام» هي التسمية الشائعة اليوم لألة دائرية الشكل شبيهة بالأصناف الحرة لكنها في حجم كبير، وهي تتركّب من قاليين معدنيين متآلفين على شكل الصّدف، يمثّل القالب العلوي وجهها يتقر باليدين مصدرا أصواتا مشتركة بين التوقيع والتنفيم تتألف في شكل دذببت صوتية في القالب

■ يرتبط. ظهور أي آلة موسيقية بمبدأ كوني ساد الحضارات الإنسانية منذ أقدم العصور ألا وهو مبدأ «الحاجة أم الاختراع». وفي العقد الأوّل من هذا القرن برزت آلة مستحدثة انضافت إلى عالم الأنغام الموسيقية الغربية سيّما في القارّتين الأوروبية والأمريكية يطلق عليها اسم «الهانغدرام». ولئن خضعت لهذا المبدأ العام، إلّا أنّها تبحت على الاستفسار المستمر والمتواصل عن جذورها ودواعي ظهورها، فضلا عن مدى شرعية

## 2.1. جذور آلة «الهاندغرام»:

إذا كان اكتشاف صناعتي سويسرا لآلة «الهانغ» حديثاً جداً فإن وجودها بأمريكا الجنوبية يرجع إلى تاريخ أقدم إذ تستند في مرجعيتها إلى الآلة الإيقاعية الشعبية المنتشرة في أمريكا الجنوبية والتي تسمى «ستيل درام» (Steel drum).

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الآلة ارتبطت في بلاد «ترينيداد وتوباغو» (Trinidad Tobago) بأمريكا الجنوبية بنوع من القداسة والتعظيم نظراً للدور الهامّ الذي لعبته منذ القرن التاسع عشر في استنهاض همم المعارضين السياسيين لأنظمة الحكم الملكية الاستبدادية، وفي هذا السياق لاحظ «بار بونز»، أحد العارفين بتاريخ هذه الآلة: «أن حكومة ترينيداد منعت في أواخر القرن التاسع عشر نقر الطبول باليد، وقد كانت هذه الطبول عبارة عن براميل خشبية (جذوع شجر)، وقد منعت هذه الإيقاعات لأنها كانت تُستخدم لإثارة الجماهير ودفعها للتمرد والثورة على الحكومة. وفضلاً فإنّ تلك الفترة كانت سبباً بأعمال الشغب والعنف في تاريخ ترينيداد» (3).

ولم تمنع هذه التدابير المتخذة من قبل حكومة ترينيداد القبائل المتمردة من الحفاظ على إيقاعاتها الصاخبة والمعمّرة عن روح التمرد في الذاكرة الجماعية، وفي أواخر القرن التاسع عشر استبدلت الآلة الإيقاعية التقليدية بعظم من الآلات الفولاذية التي كانت عبارة عن أواني طبخ منزلي مصنوعة من هذا المعدن وذات شكل مقوّع. ولم يكن هذا الاستبدال إلّا في نطاق المجموعات الموسيقية الملزمة بهذا الخط الثوري والمبتدع في قرى البلاد وأريافها. كما استعملت هذه المجموعات براميل النفط المستنقضة الاستعمال في بعض المدن وخاصة في جزيرة توباغو القاعدة العسكرية للبلاد، وأصبحت هذه المجموعات الإيقاعية في مطلع القرن العشرين ظاهرة لافتة في أمريكا اللاتينية باستخدامها للبقايا الفولاذية كآلات إيقاعية ممّا دعا العديد من الباحثين المختصين في علم

السفلي الذي هو بمثابة الصندوق المصوّت. توضع هذه الآلة بشكل أفقي بين فخذي مستعملها الجالس في وضع مشابه لناقر آلة الدربوكة أو العيلة لدينا في الموسيقى العربية أو التونسية.

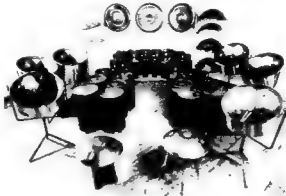
وتعتبر تسمية «هانغدرام» حوصلة لجملته من التسميات التي أطلقت على الآلة في أطوار صاعقتها إلى حدود استقرارها على الشكل الهائي الذي تعرف به حالياً. إنّ هذه التسمية الإنكليزية هي تركيب للفظين هما «هانغ» (Hang) و«درام» (Drum)، ويعتبر الجزء الأوّل بدوره لفظاً مركّباً من لفظتي «هاند» (Hand) و«بانغ» (Pang) وهي التسمية الأصل التي أطلقت على الآلة في مرحلتها الأولى.

### 1.1. التسمية:

اتّخذت تسمية «بانغ» (Pang) حديثاً من قبل مجتمع صناعي سويسري لتحديد آلة إيقاعية مصنوعة من الفولاذ صناعة يدوية في «ترينيداد» بأمريكا الجنوبية.

وهكذا فإنّ تسمية «بانغ» (Pang) ليست سوى اصطلاح سويسري لهذه الآلة الإيقاعية التي مثّلت اكتشافاً جديداً عند ظهورها لأول مرة في خمسينيات القرن الماضي في مدينة بارن السويسرية. ويدلّ هذا المصطلح على جهل موسيقيّي أوروبا الاسكتلندية بهذه الآلة آنذاك، فكلمة «بانغ» تعني «صفحة حديدية المظهر لكنّ تركيبها المعدنية الحقيقية عبارة عن حديد مختلط بالنيروجان» (1).

وهذه التسمية لطاعة الدلالة، والتي وتجهت لتصبح مصطلحاً دالاً على آلة موسيقية مصنوعة من المادة المذكورة آنفاً، توحى بحدة الصوت الذي يحدثه النقر أو الضرب عليها، وهو ما سمح بإدماجها بكلمة ثانية على نفس الوزن هي كلمة «هانغ» (Hang) وتعني في اللهجة العامية لمدينة بارن اليد (2).



صورة عدد 1

في أحجام مختلفة. وقد تطوّرت هذه التجارب عبر محشيت منذ القرن العشرين لتصبح في النصف الثاني منه ظاهرة موسيقية تنام لها مسابقات خاصة لا فقط في ترينيداد بل في أنحاء عدّة من العالم. وأصبحت هذه المجموعات المختصة بهذه الآلات الحديدية أو غولادة تسمى «أوركسترا ناقر» في الآن نفسه، وتُعتبر تسمية هذه المجموعات من «مجموعات الآلات الفولاذية الصانعية» إلى «أوركسترا الدّرام» (Drum orchestre) (5).

### 3.1. مراحل تطوّر الأواني الفولاذية:

ظَلَّت هذه الأواني المستخدمة للإيقاعات بأمريكا الجنوبية معتبرة كطبول معدنية عرفت بتسمية «بان» pan نسبة إلى المادة المعدنية التي يتخذ منها وجه الآلة وهو غطاء البرميل. كان صانعو «البان»، في مرحلة أولى، وهم من المتسبين إلى المجموعات الإيقاعية، يضغطون على داخل البرميل بواسطة جسم ثقيل حتى يتم تقويس غطائه من الداخل ليصبح محدوديا، ثم يقطعون من البرميل جزءا صغيرا من جهة هذا الوجه المحدوب يعمق لا يتجاوز نصف المتر. وفي مرحلة ثانية يعرض هذا الإناء لألسنة اللهب المتوسطة الحرارة

الاجتماع الثقافي إلى نتمهم بـ «المجموعات الفولاذية» (Bandes de fer) (4).

وبعد أن تكاثرت هذه المجموعات، بدأت بعض المنافسات تنظم داخل العاصمة، وفي هذه المنافسات ذات الطابع الاستراضي يتّوجّج الجمهور الجاهل أكثر المجموعات نجاحا في التعبير عن لُحُصِّ الميَّح عبر تلك الآلات الطريفة. وفي ثلاثينيات من القرن الماضي توجت مجموعة فولاذية بمصن إيقاعاتها المتميزة التي وظفها ناقر على برميل مزين به نغمة صغيرة، ويعزى لهذا الناقر إصدار أول نغمة موسيقية من آنية تستخدم للإيقاع الثلاثي في تاريخ الآلات الموسيقية.

وبهذه الشاكلة أصبحت الآلة ذات دلالة رمزية ثانية التوجه، فهي، من جهة، تحافظ على أصالتها ومن جهة ثانية تحيل على إمكانيات التغيير والتجديد في الآلة انطلاقا من الأصول.

بعد هذا الاعتراف المحلي بقيمة الاكتشاف الموسيقي، أخذت المجموعات المشبّهة بتقاليد الإيقاع الصائخب بترينيداد تستدعي تجارب غربية في استخدام آلات نقر متعدّدة ومصنوعة جميعها من براميل البنزين



فيتمطّط ويأخذ الوجه شكله المتقوس كما يصبح أملس تماماً، ثم يعمد الصانع إلى وضعه في الماء.

وقد جرت العادة في ترينيداد أن تتم هذه العملية في البحر. وفي مرحلة أخيرة يرسم الصانع على الوجه المقوس (من الخارج) مواضع النغمات (Notes) فيحفرها ببلن عبر طرفها بواسطة مسمار مسطح. ويساهم حَزْ هذه المواضع في جعل الدرجات المستخرجة من كل موضع واضحة ومميّزة عن درجات المواضع الأخرى.

### 1.3.1. المرحلة الأولى: الأواني الفولاذية في جنوب أمريكا

لقد مكّنت هذه الصناعة اليدوية من تشكيل طقم متنوع من آلة «البان» في ترينيداد على مدى العقود الخمسة الأولى من القرن العشرين، وطن استعمال هذا الطقم متوقفاً على التقاليد الإيقاعية لمعازة لجوبية وعلى الرغم من الجانب النغمي البسيط الذي توفّره هذه الأنابيب المصنّوة، فقد طغى الجانب الإيقاعي على استعمالها، الأمر الذي جعلها تهيّج تهيّجاً هائلاً آلات النقر المصنّوة بذاتها، وهنا يمكن ملاحظة أنماط الحفني قائلا: «آلات النقر المصنّوة بذاتها هي الآلات غير ذات الرقّ ومنها نوع يمكن تمييز درجة أصواته بل وفي الإمكان تأدية بعض الألحان عليه. وهذه الآلات تصنع عادة من قطع خشبية أو معدنية أو أنابيب أو صناديق مصنّوة على شكل آنية، وهذا النوع من الآلات يسمى الآلات الإيقاعية «الحفنية» (6).

2.3.1. المرحلة الثانية: الأواني الفولاذية في أوروبا بدأت الأواني الفولاذية المستخدمة كآلات إيقاعية في جنوب أمريكا تسلك تدريجياً إلى أوروبا أوائل الخمسينيات، فقد: «وصلت إحدى تلك «الآلات» إلى إنفلقرا سنة 1951 ومنها انتشرت خلال القرن العشرين سنة التالية في أوروبا الوسطى ممّا شجّع بعض الصناع التقليديين على الاختصاص في صنعها وهو ما أصبح يعرف تحت اسم «ستيل بان» (7).

وتعدّ هذه المرحلة مرحلة تعرّف أولية على الشكل و الجرس الخاص للآلات الفولاذية الصنّع لتلتها مرحلة فرعية ثانية سعى فيها صانعو الآلات إلى ضبط الأجراس ضبطاً قياسياً، فمعد سبجيات القرن العشرين تكاثرت تجارب الصناع اليدويين في ما يتعلق بمادّة الصنّع، وبدأ التفكير في تغيير الأنابيب المتخذة من الألواني الفولاذية مواد تسمح بتسوية الآلة وتعديل درجاتها، ممّا آل إلى نتائج هامة تجسّدت في المرحلة الثالثة.

### 3.3.1. المرحلة الأوروبية للآلات الفولاذية.

بعد أن استرعت الألواني الفولاذية لأمريكا الجنوبية انتباه المجدّدين من الشبان الأوروبيين خلال السبعينيات، تكاثرت المجموعات الموسيقية المعتمدة على تجريب ألوان فولاذية مختلفة. وقد اشتهر من بين هذه المجموعات مجموعة إبقيلية تحت قيادة شاتين (فيليكس وصاين) هذا احتضرتها على المعادن التي تصنع منها الألواني المستعملة لانتفاع. وقد أتيت لهذه القيادة فرصة العرض في سويسرا في أواسط السبعينيات، وقد اعتبر فيليكس بذلك رعب هذه المدرسة الابتكارية في الموسيقى الأوروبية حصّة. وله شهر تعديل ألواني فولاذية عديدة وتمكّن من تقديم إيقاعات مختلفة عبرها (8).

وتواصلت هذه الموجة الجديدة في أوروبا الغربية وأوروبا الاسكندنافية خلال الثمانينيات مع عديد الشبان المغمورين خاصّة، وقد تأسست في سويسرا شركة «بانارت» لصنع الآلات الفولاذية ذات التعديل المسبق في أواسط السبعينيات. وبعد مضيّ خمس سنوات تقريباً على تأسيسها، خصّصتها لتجربة عديد المعادن في صنع آلات شبيهة، توصّلت أوائل الثمانينيات لاكتشاف خليط معدني (متكوّن من الفولاذ والأزوت) ذي ديمومة طويلة وذو قدرة على إصدار أصوات أقلّ صخياً وحدة من أصوات الألواني الفولاذية، وهنا تبرز أهميّة البحوث العلمية في مستوى علم الصوت و الهندسة المعدنية.

وهكذا انطلقت هذه الشركة في صناعة الآلات الفولاذية بهذا الخليط الجديد طيلة عقدين (من سنة



صورة عدد 2



صورة عدد 3



صورة عدد 4

عليها الإيقاع في الهد وهي آلة "الغانام" (Gatham)، وعند عودته لاسرعراج الآلة العولادية قدّم للمصنّين آلة "الغانام" وعرض أمامهم أمثلة من التوقيع عليها وقد شدّ انتباه الفنيّين في شركة "بانارت" رعة

1980 إلى سنة 2000) مصطلحة على تسمية إنتاجها بـ«ستيل بان». ولم تتوقّف شركة «بانارت» عند هذا الاكتشاف بل ظلت تكتشف عدّة أصناف ثانوية من هذه الآلات التي تنقر بعضها بالمضارب (عصائين صغيرتين) وبعضها الآخر على غرار «البان» الأمريكي اللاتيني (ترينيداد) الذي ينقر باليد مباشرة، وفي هذا الإطار صنعت شركة «بانارت» ثلاث فصائل منها اختلفت تسميتها نباعاً «بانغ» «Pung» و«بينغ» «Ping» و«بونغ» «Pong» تميّز جميعها بشكلها المجوّف (concave)، كما تستطيع أداء رباحية أو رباحيتين في كل نقرة.

وفي مرحلة ثانية صنعت الشركة فصيلة أخرى أسماها «Pung» لكنّ الدرجات التي أدّتها كانت أقلّ عدداً ممّا تمّ بلوغه في الفصائل السابقة. وفي المقابل مكّنت هذه الفصيلة الجديدة من تعديد مواقع النقر وتوسيعا بين نقرات حادة ترجع إلى أصوات متفجرة وبين نقرات ليّنة تؤدّي أصواتاً أكثر نغمية. وبين هذين الموقعين يوجد الموضع الوسطي الذي يسمّى «الهانغ» «Hung» والذي بمقدور الناقر أن يستعمله بشكل مشابه في الأداء لهذا النقر اللين والمتنمّ.

لم يكن «الهانغ» حتى هذه الفترة (أول الثمانينيات) مصصاً كآلة موسيقية لحية على الرّغم من تعبيره التلقائي المصاحب للنقر بعض النغمات، ومع ذلك فقد طلّت هذه الأصناف الأربعة متواترة الصنع في شركة «بانارت» إلى أواخر التسعينيات دون التفكير في تعديل أصواتها بطريقة علمية حسب السلالم المعتمدة في النظريات الموسيقية، ولعلّ هذا التحديد الشمولي لأدائها كما يتّنا سابقاً كان السبب الرئيسي في ذلك.

## 2 - التفكير في تعديل الآلات الإيقاعية اللّحنية:

في أواخر سنة 1999 تلقت شركة «بانارت» طلباً من ناقر إيقاع يدعى «ريتوفيار» (Rito Weber) لتعديل آله الفولاذية «ستيل بان». وخلال هذه الزيارة حدّث «ريتو» فنيي الشركة عن الآلة الإيقاعية الشعبية التي تعلم

النموذج من قصعتين ملتصقتين صنعتا من صفائح فولاذية مقوّاة بالنيتروجين، وتسمح هذه الإضافة الكيميائية بمحافظة الصفيحة على صلابتها واختلافها لفترات الهيدروجان (11). وتحفر مواضع الثقرات على القصعة الفوقية قبل إلصاقها بالقصعة التحتية، أما عددها ففي حدود ثماني حفر، توضع سبع منها على محيط القصعة وتوضع الثامنة في وسطها. وتمثل الحفر السبع المحيطة سبع درجات مختلفة، بينما تمثل الثامنة درجة خفيفة (Note basse) وهي عبارة عن رباعية مخفوفة قليلا عن الدرجة الأساسية في الدائرة الإيقاعية.



صورة عدد 5

وقد سميت القرة الموقعة على هذا الموضع باسم «دينغ Ding»، بينما سمي الصوت الصادر عنها عبر الفتحة الصغيرة، التي تفتح كلما وقع تحريك الآلة في هذه القرة، بـ«غو Gu»، ويعني لي اللهجة السويسرية «ذوق» (12).

لقد مكّنت معرفة الفنين للمادة المختلطة التي تصنع منها الآلة (الفولاذ المقوّى بالنيتروجين) وكذلك معرفتهم بطريقة التعديل أو الموازنة بين الدرجات، من تحقيق حلم راودهم طيلة سنوات لصنع آلة إيقاعية لحية جديدة تؤفّر على سأل أخفض من ذلك المتواتر في الآلات الفولاذية التقليدية. وتكون درجات هذا

«ديتيفيار» في الحصول على مزيد من التغمات من خلال الانتقال توقيعا بين الأجزاء الثلاثة المكوّنة لهذه الآلة الفحارية المادّة، ولم يكتب عازف الإيقاع هذا بالنظر على الأجزاء الثلاثة للغاتام بل استخدم بعض الآلات الفولاذية الموجودة أمامه بالورشة وخاصة «الهانغ» من الفصيلة الرابعة التي توصّلت إلى صنعها شركة «بانارت» قبل عشرين عاما (9).

إنّ هذه الزيارة بدأ عمل فنيي «بانارت» يركّز على تحسين الأداء الموسيقي للآلات الفولاذية التقليدية من خلال الجمع بين الصنفين الأخيرين «Pung» و«Hung»، مع التذكير بأنّ هذه الأخيرة كانت أقرب إلى إصدار الأصوات اللحنية. وتمّ الجمع بين الصنفين في مرحلة أولى في آلة موحّدة ذات شكل نصف كروي (Hémisphérique) دون تغيير في وجه أحدهما، أو بالأحرى بتركيب الوجهين مع بعضهما بجعل موقع الثفر «الهانغ» في وسط الوجه الموحّد، وجعل الموقعين الحاصين بـ«الهانغ» على طرفي الوجه

لفي هذا المنتج الجديد لشركة «بانارت» انتصارا كبيرا لدى معشر الموسيقيين في سويسرا ممّا حدا بصنع إلى التفكير في صنع نموذج أكثر دقة في مستوى التعديل والتوازن بين مكوّناته الإيقاعية واللحنية. وفعلا بدأ البحث عن الأداء الصوتي للمادّة الفولاذية التي تصنع منها قوالب الهانغ، وفي هذا السياق توجّه الفنيون بادئ الأمر إلى ضبط سمك الصفيحة المعدنية بحسب كثافة الهواء الموجودة داخل الصدفة (أو القطعة المغلقة)، وقد تطلّب هذا الأمر بحثا فيزيائيا وصوتيا وتجارب مخبرية استغذت عامين تقريبا (10).

### 3 - النموذج الأول لآلة «الهانغرام»:

توصّلت شركة «بانارت» إلى صناعة نموذج مطابق للمواصفات الشكلية والأدائية التي بحث عنها فنيو الشركة، وعرضت هذا النموذج في ربيع سنة 2001 بمعرض الآلات الموسيقية بفرانكفورت. يتكوّن هذا



وتجدر الإشارة إلى أنَّ الحفرة الوسطى على وحـة الآلة والتي تودى عليها النقرة «دينغ» تكون مفتوحة إلى أعلى، وتوضع في مدخلها كرتة لعمامة متحركة في كل الاتجاهات وتحمل هذه الكرتة علامات دالة على مختلف الدرجات المؤداة في هذا الموضع. وحمل هذا النموذج الأول من «الهانغ» علامة خاصة ببراعة الصنع وضع عليها اسم مخترعها الأولي «س شاري» وف. رونار» (S. Schärer et F. Rohner). وقد وضعت هذه الشارة على القصعة العلوية من الداخل قرب حفرة «الدينغ» كدلالة على أنَّ هذه الحفرة هي موضع التعديل للآلة، وفيها يتم إصلاح الأعطاب الطارئة على هذا التعديل (14).

عبر هذه الإطلالة التاريخية والتقنية لآلة الهانغندرام نستطيع أن نؤكد تغير النسق العام الذي سار فيه تطور المفهوم الإيقاعي في العصر الحديث، وقد تبينا سرعة ذلك النسق وتغيره المتالي تبعاً للتغيرات الطارئة في المحيط الاجتماعي وفي الحضارة الانسانية عامة. وقد أكد لنا التصور المسندني لهذه الآلة، الذي يطلق مع الإيقاعات الصاخبة المعترية عن رفض أعالها تزيينها للظلم والقهر، أنَّ للإيقاع دوراً أساسياً في جعل الآلة الإيقاعية ذات خصوصيات استثنائية تفرد بها وتتميز عن غيرها من الآلات من صنعها.

كما تمسكنا من خلال المراحل التي مرت بها الآلات المعدنية الإيقاعية واستقرارها في الشكل النهائي لآلة الهانغندرام، أشكال التفاعل بين مختلف الآلات الإيقاعية حيث سمى التقنيون المختصون في صناعة تلك الآلات إلى اقتباس المميزات الخاصة بكل آلة وتطبيقها على الآلة الأخرى، وقد نتج عن هذا الاقتباس المتجدد دائماً عدة تحسينات في مستوى مواءة الصنع وفي مستوى التقنيات المستعملة لتبليغ الإيقاع المعبر والدال على ثراء الدائرة المعرفية للعازف.

إنَّ الصورة الإجمالية التي رسمتها آلة الهانغندرام لدينا أنَّ هذه الآلة ليست في حد ذاتها دليلاً أوحده على الحيوية التي يتميز بها التصور الإيقاعي لدى الإنسان المعاصر،

بل إنها قد تكون مثلاً للتكامل بين الإبداع الإيقاعي والإبداع اللحني، وبالفعل فقد آلت الاقتباسات المتفرقة من عديد الآلات الإيقاعية، سواء من جهة المعدن المثقن الصنع والتركيب أو من جهة تثبيت الدرجات الصوتية للآلة الإيقاعية المنطلق لتتعمق في الأبعاد النغمية للآلة الإيقاعية المركبة. ولئن ظلت هذه الفرضية الحلم البعيد المتال عند البداية، فقد أصبحت حقيقة ثابتة مع الهانغندرام المكتملة كألة إيقاعية لحنية. وقد أثبت هذا التكامل أنَّ الإبداع الموسيقي والفني في مفهومه الشامل إنما يكون إبداعاً عملياً ملموساً، وليس مجرد ادعاء نظري بإمكانيات التفاعل بين الصور الإيقاعية المجردة والدواوين النغمية المنتظمة في درجات ومساغات.

ولعلَّ هذا المثال يعبر عن بحث الإنسان عن تلك الإضافات التعبيرية لتعزير نظريته إلى التصنيف في الآلات الإيقاعية. بدت نفس ذات من هذا التصنيف على اعتبار محدودية أدائها أو عدم تماثلها مع أنماط موسيقية معينة، وصفت آلات أخرى على اعتبار نموذجيتها أو كمالها. وتطوّر المناسبات الأورغانونولوجية وإفادتها من العلوم الحديثة والاسيما العدم الميريادية الصوتية، تمت مراجعة تصنيفاتها، وتبين أنَّ العائلة الآلية الإيقاعية تتضمن أشكالاً وأصنافاً غير محدودة بالضوابط النظرية التقليدية، وتجاوز هذا التصنيف حدود المتوقَّع نظرياً إذ تغير المفهوم الشامل للإيقاع منذ أخذت فكرة إبراز الجانب اللحني للآلة الإيقاعية تستهوي الفنان وتغامر ذهنه.

وتثير هذه النتيجة جدلاً كبيراً في الأوساط الموسيقية العربية بالنظر إلى الموروث الموسيقي، ذلك الموروث الذي عهدت الأجيال المتعاقبة تواتره على أساس تبعية الآلة الإيقاعية للآلات اللحنية عند أداء مزعوفة أو قطعة غنائية ما. إلا أنَّ هذا الجدل قد يزول تدريجياً إذا ما وجدت مقاربة منهجية وصية للمتجارب الغربية في هذا المجال، ولا سيما في ما يتعلق بالطبول المعدلة والمستعملة منذ أمد بعيد في الأوركستر الغربي

أثلاً يجوز اليوم التفكير في استثمار المجال اللحني للآلات الإيقاعية في التأليف الموسيقي العربي في ضوء

مدى مشروعية القول بإمكانية إبراز الجانب اللحني للألة الإيقاعية في تونس، كما يتطلب بحثاً وتقصيًّا لأشكال الخطاب في الموروث الموسيقي التونسي بمختلف أبعاده، ومدى تفاعله مع هذه العنصر، وهذا مجال بحث واسع

ما دخل هذا التأليف من توسع في أشكال الخطاب شابه إلى حد كبير، التوسع الذي حدث في التأليف الموسيقي الغربي؟  
لا شك أن حلّ مثل هذا الإشكال يتطلب تحقّقاً أولياً في

## المصادر والمراجع

### باللغة العربية

- أنور رشيد، صبحي، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، بيروت، ط. 1، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، 1970، 369 صفحة.
- الحفني، محمود أحمد، علم الآلات الموسيقية، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، 284 صفحة.
- علماء الحملة الفرنسية، ترجمة الشايب، زهير، وصف مصر، الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين، سوريا، دار الشايب للنشر، 1986، 454 صفحة.
- الفارابي، أبو نصر محمد بن طرخان، الموسيقي الكبير، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك عثية، مراجعة وتحرير محمود أحمد الحفني، القاهرة، سلسلة رثاء، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، دون تاريخ، 1209 صفحة.
- عبدك، جورج، تاريخ الآلات الموسيقية، بيروت، دار الطب الحديث، 1974، 272 صفحة.
- المهدي، صالح، إلهيات الموسيقى وأشكالها، قطّاط، سلسلة أبحاث في الثقافة والتأليف، بيت الحكمة، وزارة الثقافة والإعلام، 1997، 200 صفحة.

### المقالات والدوريات

- بن حميدة، الأسعد، سقوط «اليدعي» في الموسيقى العربية بين تفسير وإسقاط، مباحث في العلوم الموسيقية التونسية، تونس، سلسلة أبحاث في الموسيقى، سلسلة أبحاث في الموسيقى، 202-155.
- الثقافة والتكنولوجيا الحديثة والصناعة، العدد الأول ماي 2006، ص. 155-202.
- رعدة، تقي، الآلات المستعملة في الموسيقى التونسية، مجلة الحياة الثقافية، تونس، وزارة الشؤون الثقافية، طبعة أورييس، مارس 2007، ص. 210-217.
- علولو، مصطفى، المدارس العربية الإيقاعية من خلال المصادر، فون، تونس، وزارة الشؤون الثقافية، العدد 4، 1986، ص. 31-35.
- عن محاضرة مرقونة للأسناد سيف الله بن عبد الرزاق في مادة الأعرافولوجيا للمجستير في العلوم الثقافية، المعهد العالي للموسيقى، تونس، السنة الجامعية 2009-2010.
- قطّاط، محمود، نظرية الإيقاع الموسيقي عند العرب، مجلة الحياة الثقافية، تونس، وزارة الشؤون الثقافية، العدد 22 و23، جويلية-أوت-سبتمبر-أكتوبر 1972، ص. 90-107.

### باللغة الفرنسية

- BONES. Bate productions Steel drum, USA, 1999
- CHOUVEL, Jean Marc, Analyse musicale, édition L'harmattan, Paris, 2005, 322p.
- Copeland, B. Morrison A. and Rossing, T. D (2005) "Sound radiation from Cambodian steelpans J Acoust Soc Am.
- Encyclopédia Universales, vol 20, Paris. 1980
- HÖFGLER, Marc Dictionnaire de la musique, sciences de la musique techniques, formes, instruments, Paris, Bordas, 1976.

HONEGGER, Marc, Dictionnaire du musicien : les notions fondamentales, Montreal, Larousse, 2002  
 JEAN CHARLES, François, Percussion et musique contemporaine, Paris, collection Marc 'menez, 1991  
 Le petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique, Paris, nouvelle édition Robert, 1992, 2171p  
 LEIPP, Emile, Acoustique et musique, deuxième édition, Paris, édition Masson, imprimerie BARNÉOUD, 1976, 344p  
 Morrison, A. (2006), Acoustical Studies of the Steelpan and HANG Phase-Sensitive Holography and Sound Intensity Measurements, (PhD dissertation, Northern Illinois University, DeKalb, Illinois)  
 RHONER, Felix and SHARER, Sabina, Conference on new development of the steel pan, Suisse, Panart AG, mai 2000  
 RHONER, Felix and SHARER, Sabina, The Hang, Suisse Bern, janvier 2008, 24p  
 Rossing, T. D. (2000), Science of Percussion Instruments, (World Scientific, Singapore) Chapter 10  
 Rossing, T. D. (2001), "Acoustics of percussion instruments: Recent progress," Acoustical Science and Technology  
 SCHAEFFNER, Andre, Origine des instruments de musiques, Paris, Mouton éditeurs, 1968, 418p  
 WESSLE, D, MORISSON, A and ROSSING, T. D., Sound of the hang, center for new music and audio technologie, USA, Berkeley

مواقع الواب:

- www.hangfun.com  
 - www.hung-music.com  
 - www.hangmania.fr  
 - www.spacedrum.com  
 - www.haptones.com  
 - www.gorrahand.com  
 - www.percussion.org  
 - www.manudelago.com  
 - www.dantebacchi.com

## الهوامش والإحالات

- 1) RHONER, Felix and SHARER, Sabina, Conference on new development of the steel pan, Suisse, Panart AG, mai 2000, p.1
- 2) www.hangfun.com
- 3) BONES, Bare, productions Steel drum, USA, 1999, p.1
- 4) BONFS, Bare, op.cit., p.1
- 5) RHONER, Félix and SHARER, Sabina, The Hang, op. cit., p. 9
- 6) الحمصي، محمد أحمد، علم الآلات الموسيقية، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1980، ص 1
- 7) RHONER, Félix and SHARER, Sabina, The Hang, op. cit., p.10.
- 8) www.hangfun.com
- 9) RHONER, Felix and SHARER, Sabina, Conference on new development of the steel pan, op. cit., p.1
- 10) RHONER, Felix and SHARER, Sabina, Conference on new development of the steel pan, op. cit., p.2
- 11) WESSLE, D, MORISSON, A and ROSSING, T. D., Sound of the hang, center for new music and audio technologie, USA, Berkeley
- 12) www.hangfun.com
- 13) www.hangfun.com
- 14) www.hangfun.com

## تَحْتَ قَدَمَيَّ أُمِّي (\*)

الحبيب دربال / شاعر، تونس

أُحِبُّكَ جَلُولًا يَسْرُوي بَسَانِييَ  
وعطرا في شفاء السوزد يُخَبِّينِي  
أُحِبُّكَ فَكَذَا تَنَدِينِ رَانِعَةٍ  
وارب كُنْتُ نَزْهَرِي رَحِييَ  
أُحِبُّكَ يَا فُلَادِ رُوحِ بِنُضْحِي  
أُحِبُّكَ أَسْدِييَ الْكُزْمَرِ لَتِينِ  
هَذَا أَرَاكَ تُخْتَالِمُ شَامِخَةً  
أَرَى قَلْبًا كَثِيرَ الْعَطْفِ وَاللِّينِ  
فَالْهُوَ مِثْلَمَا الْأَطْفَالُ مُسْتَهْطَا  
وَأَهْوَى أَنْ أَرَى أُمَّا تَتَاجِمِي  
تَدَاعِييَ وَتَمِضِي فِي مَدَاعِييَ  
فَأَنْتَ أَتَيْتِ كَهْلًا إِلَى حِمِي  
وَأَذْعُونِي إِلَى أَخْضَانِهَا طَرِيَا  
إِلَى صُلْبِهَا الدَّفَاءِ يَا وَبِييَ  
لَا حِمِي كَلَّ ثَابِتَةً عَلَى نَعْمِ  
أَطْيِفِ الرَّقْعِ يَسْرِي فِي شَرَابِييَ



فَأَنْتِ الْجَنَّةُ الْمَأْوَى إِذَا قَدَرْتَ  
بَيْنَ الْأَرْيَاحِ فِي صَحْرَا النَّعَابِينَ  
وَأَنْتِ النُّورُ لَا تَخْبُرُ أَسْفَعَهُ  
وَأَنْتِ الْحُضْرُ لَا يَنْفُكُ يَحْيِيهِ  
وَأَنْتِ الْعَيْدُ يَا أَوْفَى مُكْرَمَةٍ  
وَأَنْتِ الشَّعْرُ مَا غَالَتْ ذَوَابِينِي  
أَنَا لَوْلَا لِي مَا شَرَعْتُ أَخْبِلُهُ  
وَلَا أَغْتَالَتْ - كَمَا أَهْوَى - مَوَازِينِي  
وَمَا غَشِيَتْ أَشْعَارِي عَلَى قَتَنِ  
وَلَا أَسْبَتُ مَعَ اللَّيْلِ تَلَا حِينِي  
وَمَا ضَمَخْتُ بِالْحَبَاءِ أَجْنَحَتِي  
فَلَوْلَا لِي أَنَا لَمْ أَجِدْ لِي حِينِي  
فَدَارَ الْقَلْبُ بِأَمَادِ سَيِّدَةٍ  
تَبَارَكَ قِيَامُهَا أَنْطَارُ تَشْرِيبِ  
لَأَنْتِ الْعَيْدُ مَا أَنْزَلُ أَغْشَنَهُ  
فَأَهْنِفُ مِنْ دُرَى دُورٍ إِلَى الصَّيْرِ  
"إِذَا جَفَّتْ عُيُونُ الْأَرْضِ قَاطِبَةً"  
وَهَرَّ الْبَاسُ كَالْإِغْصَارِ يُنْسِيهِ  
فَلِي عَيْنَا لِي يَا أَمَادَ بَوَصَلَةٍ  
مَتَى يَجْتَاحُنِي عَصْفُ تَسْجِينِي\*

\* خرجنا عن المألوف في الوافر، فلم نستعمله مقطوعا لحسن عجزنا عن مقاومته

## عنه... ومنه... وله

محمد الهادي الجزيري / شاعر. تونس

جماعات تُدشن النهار	الفرف بين الحلم واليقظة
وفُردى تدخل الليل	رهيف كحدّ الشكين
نقْضيه في أسْرة وحجرات منفصلة	السكين قاطع الوريد وباقر القلب
فإن أشفق علينا النور	ها أبني أتجعل أمام الغسق
نجتمع في عراء الحلم، انحنى اثنين أو	أضناه وردي النازف بورقة بيضاء
أكثر	وأرتق ثوب القلب بخيط الحنين وأبرة
كلّ وعدد خلّاته ومعبوداته	العشق
بلهف نلتحمر بأجزائنا الراغبة فينا	بعد زجاجتين ودمعتين
وأجزائنا المتنكرة لنا	سيجمعني الحلم بقائلي الرقيق
ليلة أمس، قبلت صمني حتى أدميت شفتي	وأرفض أن ألقاه بهيئة الضحية
وبذرت نفسي في حداثته الخفية	أخشى على نور وجهه من وحشة الندم
صادفني منذ قليل في زحمة الأضداد	وأخشى على جذعه المكتنز من سوس
متأبطا ساعد مالهك وكافرا بي	

الضمير

لست أول عاشق منحور

فلر أعكر مزاج من أنعم عليّ بكلّ هذا

الشroud ؟

فتت عقلي بيديه الكريمتين

وشخ في نسمة من روحه العطرة

وقال : " منذ اليوم أنت المنشد وأنا

المنشود،

لكن لن يجمعنا إلا الحلم والنشيد

ستسبح باسمي حتى يجفّ الريق ويتفتت

اللسان

وتجهز للقبر

سفنسي كلّ الأسماء إلا الموصولة بي ،

لحاف سريري

فانوسي وخليلي

شهنتي في قبة النشوة

واغناءتي في منحدر الشهوة

قطي المتمسح بي كلّ صباح،

أمشاطي وعطوري ، منشفتي،

عروة فنجاني وحافته ،

مقبض بابي وعتبتها،

تراب كعب حذائي أينما ذهبت

منذ اليوم، سنبكي كمزrab في ليلة ماطرة

وتهيم كريح خلفها الخريف

منذ اليوم، مكبل أنت في أذيال طينبي

وحاج إليّ دون وصول

ولا من مغيث إلا طعنة الشوق الأخيرة ."

بشرني بالشهادة وأضف قبل أن يغيب،

أجمل لي/عينيك في ضوء الشمس"

فلر أعضهما منذ تلك القيلولة

وأدعيت أنه وشوشني ،

" رافع وساحر ومذهل

لون عينيك في ضوء فانوس خلدي"

لم يصدقني المازة المذعورون ولا قطع

الليل المتفلتة

لم يصدق الحقيقة إلاي والنشيد.

## قصائد

فاطمة عكاشة/شاعرة تونس

### بلدي

يا أيها الزمان

قرب لنا الشيطان

كبي تلفظ الحيتان

بلدا جميلا يسرق

بلدي الجميل مغارة والكثر فيه منارة

واللص يعرف أن طروق الناس لونه أزرق

### «حكاية وطن : تونس»

• يتر الزمان خفيفا

تواصل "تونس" جولتها في الشوارع، تنال بائعة

الخبز عن شبح مرمز سنين يذاك الرصيف...

عسى أن تراه

يلمع أزوقة الواجبات... تلوح أشباح ذكراه

خلف الزجاج...

عسى أن تراه.

نرى معظما مثل مغطيه انساب في شارع

مظلم، أو ترى

الزاس إذ يتقاذفه العابرون

يد تخمض الآن عين الزمان وتساله

من أكون؟؟

تقدم "تونس" أباتها طبقا من شواء غريب

لكل الحباري...

تشم الذباب، وتقرأ سورة "يس" قبل الغروب.

وَتَوَارَى إِلَى بَيْتِهَا الزُّطْبَ خَلْفَ "عَمَارَةَ بَابِلَ"  
تَلْتَمِسُ قَلْبَ الشَّهِيدِ الْمَحْتَفِ... لَمْ تَعْرِفِ  
الْخَوْفَ لَكِنَّ قَرَارًا مِنَ الْعَرَقِ الْبَارِدِ اجْتِنَاحَ  
وَحْدَتِهَا وَأَضَاءَ الْمَكَانِ : ...

مَلَابِسُ رَسْمِيَّةٍ تَتَسَلَّلُ .. لَمْ يُطْرَقِ الْبَابُ.  
كَيْفَ اهْتَدَيْتُمْ إِلَى مَنْزِلِ تَسْجِنَةِ الْعُنَاكِبِ...  
وَبَاضَ الْحَمَامُ عَلَى بَابِهِ... وَاسْتَحَرَّ الْجَنُونَ؟  
يَدُ تَغْبِضُ الْآنَ عَيْنَ الزَّيْمَانِ وَتَسْأَلُهُ  
مَنْ أَكُونُ؟

أَحْدَثَتِ الْجُدُرَانِ عَنِ الرَّجُلِ الْمَحْتَبِ حَيْفَ  
تُتَوَرَّعُ ذَاكِنَهُ؟

و"تونس" تَضْحِكُ فِي اللَّيَالِي ...  
وَحِيدَيْنِ كَأَنَّا قَبِيلُ الزُّنَادِ الْغُرَازَةِ عَنِ الْقَرْيَةِ  
الْبَائِدَةِ

فَكَيْفَ اهْتَدَيْتُمْ إِلَيْهَا ؟؟؟  
أَحْدَثَتِ الْغَيْمَةُ السَّاجِدَةُ  
عَنِ الشَّيْخِ وَالزُّعْفَرَانِ بِتِلْكَ التَّعَارَةِ خَلْفَ  
"عَمَارَةَ بَابِلَ" ؟

وَكَيْفَ اهْتَدَيْتُمْ إِلَيْهَا...

وَلَمْ يُذَكِّرْكَ الْبَحْرُ حُورِيَّةَ الزَّيْجِ إِذْ سَاقَهَا الْمَدَّ  
نَحْوَ السَّوَاوِلِ  
تَمَرَّ قَلْبُ "الشَّهِيدِ" فَتَفْتَحُ أَبْوَابَهُ، حِينَ يَحْتَفِلُ  
الزَّيْجُ فِي "سَاحِلِ الْعَاجِ"؟

...تَخْرُجُ "تونس" مِنْ صَدَقَةِ فَتَنِيَرِ الْبِحَارِ  
وَيَنْبِتُ وَرْدٌ بِأَنَارِ أَقْدَامِهَا كُلَّمَا اشْتَدَّ  
بَرْدُ تَوَقُّدِ نَارَا  
وَقَالَ الْحَفَاةُ الْعُرَاءُ ، رَأَيْنَا الشَّهِيدَ يَمُرُّ

حَبِيبًا كَأَنَّهُ مَسْطُورَةٌ ... فَنَذِ...  
رَأَيْنَا مَرَاكِبَ مُكَتَنَّةٍ بِالْعَبِيُونِ  
تَطْلُ عَلَیْهَا ...

و"تونس" تَبْحَثُ عَنْ مُقَلَّتَيْنِ عَنْ رَيَّةٍ لَمْ  
تُعْذِ تَرْفِيقِهَا  
عَسَى أَنْ تَرَاهَا...

تَرَى مِغْطَانًا مِثْلَ مِعْطَنَةِ انْسَابٍ فِي شَارِعِ مُظْلَمٍ  
أَوْ تَرَى الرُّؤْسَ إِذْ يَتَنَادَفُهُ الْعَابِرُونَ...  
يَدُ تَغْبِضُ الْآنَ عَيْنَ الشَّهِيدِ وَتَسْأَلُهُ :  
مَنْ أَكُونُ ؟؟

## الأرض الفصيحة

سُننٌ تَحُطُّ عَلَى المِياهِ كُنُوزِ ضُحُرٍ يَبِيتُ  
عَلَى المِزَانِ، طَبَعٌ فِيهِ التَّبْيَاضُ يَسَامِرُ البَحْرَ  
المُسَوَّرَ بِالجَوَاهِرِ والحَصَى...

و"بو سعيد" (1)، سَيِّدُ الجِبَلِ المِضاءِ بِشِمْعَةٍ  
يَسْتَقْبِلُ العُشَّاقَ أَوْ يَهْدِي طُيُورَ اللَّيْلِ مَا  
خَفَّتْ عَلَى أَبْصَارِهَا الأَنْوَارُ... وَذِراعُهُ قَدْ  
تَسَنَّدَ الأَفْكَارَ فِي رَأْسِهِ وَتُسَنَّدِي بِدِ الزَّيْتُونِ  
فِي وَطَنِ "عقارب" (2)، سَعَةً لَا تَرُوقُ

## العُشَّاقُ

بِأُوطَنِ المَحَبَّةِ يَزُقُّ الزَّيْتُونُ فِي حُلْمِ الضَّبَايَا  
فَالنُّهْودُ مَوَاسِرُ والغَصْنُ أَرْضُ "عقارب"  
قَدَمُ الضَّبَايَا تَجُوسُ أَرْجَانِي وَتَرْجُمُنِي جِبَالَ  
الشُّوْكِ والحُلَاءِ تَجْلِسُنِي عَلَى وَخْرِ الإِبْرَةِ...  
الشَّعْرُ مَزْدَحَرُ بَأَمَاسِي كَأَبْخَرَةِ الشَّجَارِ كَالضَّبَابِ  
الشَّعْرُ حَوْشٌ فِي فَنَانِهِ تَشْرَبُ الأَفْرَاقُ قَهْوَتَهَا،  
تُدَخِّنُ أَوْ تَقْضِرُ ثَوْبَ أَثْنَى كَانَ يَنْبُلُغُ رُكْبَتَيْهَا  
وَهِيَ تَعْبُرُ شَارِعَ العُشَّاقِ لَيْلًا وَخَدَهَا

خَيْرِي تُعْرَغُ وَجْهَهَا فِي نُزْبَةِ التَّنَالِ، مَنْ...؟  
مَنْ لَمَعُ الأَخْجَارِ فِي وَطَنِ؟ وَمَنْ قَدْ جَرَّدَ  
الأَخْجَارَ مِنْ أَنْوَارِهَا؟

مَنْ يَخْرُسُ الأَحْجَارَ وَالْأَرْوَاحَ تَسْبُحُ، مَنْ  
يَسْرَحُهَا عَلَى شَطِّ البَحِيرَةِ نَاكِلُ الضَّدَفِ  
الْمَلُونِ أَوْ صِغَارِ التُّوزِ المَجْرُوحِ، مَنْ سِينَاوِلُ  
الأَرْوَاحِ مُنْشَأَةً

وَيُحْلِسُهَا عَلَى رُكْبِي المَذَابَةِ سُكْرًا فِي قَهْوَةٍ  
الإِيَامِ، مَنْ...؟

خَيْرِي تُعْرَغُ وَجْهَهَا فِي نُزْبَةِ التَّنَالِ، وَارْتَبِكِ  
النَّكَالَ بَدَ المَرَارِ تُبَارِكُ الأَرْضُ السَّعِيدَةُ أَوْ  
تَدْعِدُعُهَا المَبَاخِرُ، وَالبَوَاخِرُ تَنْحِينِي...  
وَالنُّوجُ يَفْتَتِحُ الصَّبَاحَ بِسَمَةِ، وَ"أبو سعيد"  
يَخْتَفِي .

وَأُطِيرُ نَحْوَهُ... يَخْتَفِي...

وَأُطِيرُ رُ وَالْأَرْضُ الفَصِيحَةُ تَخْتَفِي،  
يَا سَيِّدَ الجِبَلِ المِضاءِ بِشِمْعَةٍ، إِغْرِفْ كُؤُوسَ  
الشَّعْرِ مِنْ بَحْرِ الخَبْثِ

واسْكُبْ عَصِيرَ اللُّوزِ فِي أَكْوَابِنَا فَلَاكَ الْأَطَايِبُ

وَالْمَشَارِبُ وَالْحَبِيبُ

يَا تَطْلُعُ الْأَفْجَارَ مِنْ شَفَةِ الْحَبِيبِ أَعَدَّ قِبْلَتَنَا

الصَّغِيرَةَ مَرْكَبًا

فَلَاكَ التَّوَاطُرَ وَالْحَتُولَ وَغَايَةَ الزَّمَانِ... وَالْقَلْقُ

الْمُنْصَدُّ فَوْقَ رَفٍّ تَشْتَكِي مِنْهُ الْكَتَبُ

يَا سَيِّدَ الْجِبَلِ الْمَضَاءُ بِدَمْعَةٍ

لَا شَيْءَ يَفْرِنِي فَأَنْقِ .. كَلَّمَا أَخْلَتْ تَوَدِّعَا

يُفْتَحُ مَفْرَقَ بَيْنِي وَبَيْنَهُ .. كَلَّمَا رَتَيْتُ قُرْبًا أَتَيْتُ

فَوْضَائِي فِي الْقَرْبِ الْبَعِيدِ...

يَا سَيِّدَ الْجِبَلِ الْمَضَاءُ بِلَوْعَةٍ

هَذِي "عُقَارِبُ"

سَاعَةً مَتْرُوكَةً هَلْ تَعْرِفُ الْمِيقَاتُ ؟ أَسْأَلُهُ

وَهَلْ تَسْكِي مَعِيَ قَلْبَ الْبَنْفَسِجِ

وَالسَّنُونُ وَالْحَمَانِيرُ وَالْبَرِيدُ

يَا سَيِّدَ الْجِبَلِ الْمَضِيءُ كَدَمْعَةٍ

(1) أبو سعيد : ولي صالح إليه تنسب مدينة سيدي بوسعيد بالماصمة تونس

(2) عقارب : مسقط رأس الشاعرة.

## رسالة في الطيران

جهاد جلال / شاعر، تونس

كي لا يشفق أحد الفراخ من التجربة  
" هل سنخرج سالمين؟ " .. ذلك ما لا يسأله  
العاشقون

يا أهلي الطيبين أنتم تبحثون عن الجنة  
أنا أن أبحث في الجنة ...

..... (بباض في الأصل)

حتى كان لغتي حزة لا تبخل بالموت أو  
بالحياة

مازلت على جيبيني تضع استعاراتها،  
" هذا رجل يبحث في الجنة

حتى أوشك أن يقبل قدما في الجحيم

أنسلق دهشتي  
أعريد في انحناءات أغصانها  
وأضع في الأعشاش رسائل  
تحت بيض لما يفتس بعد .  
أنلهو عن تعبي بأمل أن بكر فرح  
يقرا شيئا منا كتبته  
فياخذ الذوق بعيدا في طيراته..  
أشعيني أمني وأنا أتحسس لغتي المكتوبة  
على جيبيني  
تنز كعرق بارد ، تستعير فكرة الطير المحلقة  
في زمن قادم ..  
أسلك طريقا شائكا  
وأفضل بيدي الداميتين تنوءات الظل الصلد



## قصيدتان

شعر، جاك بريغار (\*) / ترجمة: الهادي ناث / روان، تونس

(1)

La grasse matinée (\*\*). [الجوعُ كافرٌ. .]

Il est terrible  
le petit bruit de l'œuf dur cassé sur un comptoir d'étain  
il est terrible ce bruit  
quand il remue dans la mémoire de l'homme qui a faim  
elle est terrible aussi la tête de l'homme  
la tête de l'homme qui a faim  
quand il se regarde à six heures du matin  
dans la glace du grand magasin  
une tête couleur de poussière  
ce n'est pas sa tête pourtant qu'il regarde  
dans la vitrine de chez Potin  
il s'en fout de sa tête l'homme  
il n'y pense pas  
il songe  
il imagine une autre tête  
une tête de veau par exemple  
avec une sauce de vinaigre  
ou une tête de n'importe quoi qui se mange  
et il remue doucement la mâchoire  
doucement

إنه لرهيب  
صوت رنين البيضة تنحطم على مصرب الثحاس  
رهيب ذلك الصوت  
عندما يهتز في ذاكرة الرجل الجائع  
رهيب أيضا رأس الرجل  
رأس الرجل الجائع  
وهو ينظر، عند الصباح الباكر،  
في مرآة المغازة الكبرى  
رأس بلون الغبار  
لكنه لا ينظر إلى رأسه  
بل ينظر إلى واجهة المغازة الكبرى  
يستحب برأسه  
لا يكره فيه  
يحلم  
يتخيل رأسا آخر  
رأس حن مثلاً  
تمزوحاً بالحل  
أو أي رأس يؤكل  
ويأخذ في تحريك فكّه  
بهدوء

et il grince des dents doucement  
 car le monde se paye sa tête  
 et il ne peut rien contre ce monde  
 et il compte sur ses doigts un deux trois  
 un deux trois  
 cela fait trois jours qu'il n'a pas mangé  
 et il a beau se répéter depuis trois jours  
 Ça ne peut pas durer  
 ça dure  
 trois jours  
 trois nuits  
 sans manger  
 et derrière ces vitres  
 ces pâtés ces bouteilles ces conserves  
 poissons morts protégés par les boîtes  
 boîtes protégées par les vitres  
 vitres protégées par les flics  
 flics protégés par la crainte  
 que de barricades pour six malheureuses  
 sardines .

Un peu plus loin le bistrot  
 café-crème et croissants chauds  
 l'homme titube  
 et dans l'intérieur de sa tête  
 un brouillard de mots  
 un brouillard de mots  
 sardines à manger  
 œuf dur café-crème  
 café arrosé rhum  
 café-crème  
 café-crème  
 café-crème arrosé sang! ..  
 Un homme tres estimé dans son quartier  
 a été égorgé en plein jour  
 l'assassin le vagabond lui a volé

وَيَصْرُ أَصْرَاهُ  
 بهدوء  
 لأنَّ العالمَ يَسْخَرُ منه  
 ولنَّ يقدر شيئاً ضدَّ هذا العالمِ  
 ويعدُّ علي أصابعه واحدَ اثنانَ ثلاثة : واحدَ اثنانَ ثلاثة  
 واحدَ اثنانَ ثلاثة  
 هي ثلاثة أيام لم يذُق فيها طعاماً  
 وعيشاً كان يردُّ في نفسه منذ ثلاثة أيام  
 لا يمكنُ لهذا الأمر أن يدومَ  
 ولكنَّ هذا الأمر دَامَ  
 ثلاثة أيام  
 وثلاث ليالٍ  
 بلا طعامٍ  
 وخلف هذه الوجاهة  
 طحينٌ لحمٌ قواريرُ طعامٌ معلبٌ  
 سمكٌ مَيْتٌ مَحْمِيٌّ بالعلبِ  
 علبٌ مَحْمِيَّةٌ بالوجاهةِ  
 واجهةٌ مَحْمِيَّةٌ بالشرطةِ  
 شرطةٌ مَحْمِيَّةٌ بالخوفِ  
 أَكل هذه المتاريس من أحل مَتَّ سمكات سردبي  
 تصاصت: . . . ؟ !  
 وغير بعيد من هنا حانة  
 قهوةٌ بالخليبِ وفطائرُ ساخنه  
 الرّيح يترنّج  
 ودخل رأسه  
 ضباب من الكلمات  
 ضباب من الكلمات  
 سردبيّ للأكلي  
 بيضة مسلوقة قهوةٌ بالخليبِ  
 قهوةٌ بالخليبِ مرويةٌ بـ «الروم»  
 قهوةٌ بالخليبِ  
 قهوةٌ بالخليبِ  
 قهوةٌ بالخليبِ ممزوجةٌ بالدمِّ . . .  
 رجلٌ محترقٌ جداً في حبه  
 تمَّ ذبحُه في وضوح النهارِ  
 القاتل متسكِّعٌ سرق منه

deux francs  
soit un café arrosé  
zero franc soixante-dix  
deux tartes beurrées  
et vingt-cinq centimes pour le pourboire du  
garçon  
Il est terrible  
le petit bruit de l'œuf dur cassé sur un comptoir  
d'étain  
il est terrible ce bruit  
quand il remue dans la mémoire de l'homme qui  
a faim

فرنكين  
أي ما يساوي ثمن قهوة مروية ومزيدتين  
وللتناول خمسة وعشرون سنتا

إنه رهيب  
صوت رنين البضعة تتعظم على مصرف النحاس  
رهيب ذلك الصوت  
عندما يهتز في ذاكرة الرجل الجائع  
رهيب أيضا رأس الرجل  
رأس الرجل الجائع

## (2)

### Déjeuner du matin فطور الصباح

Il a mis le café  
Dans la tasse  
Il a mis le lait  
Dans la tasse de café  
Il a mis le sucre  
Dans le café au lait  
Avec la petite cuiller  
Il a tourné  
Il a bu le café au lait  
Et il a reposé la tasse  
Sans me parler  
Il a allumé  
Une cigarette  
Il a fait des ronds  
Avec la fumée  
Il a mis les cendres  
Dans le cendrier  
Sans me parler

وضع القهوة  
في الفنجان  
وضع الحليب  
في فنجان القهوة  
وضع السكر  
في قهوة الحليب  
وبالمعلقة الصغيرة  
أدار  
شرب قهوة بالحليب  
وضع الفنجان ثانية  
دون أن يخاطبني

أشعل  
سجارة  
كوز دوائر  
من الدخان  
بعض الرماد  
في المنفضة  
دون أن يخاطبني

Sans me regarder

Il s'est levé

Il a mis

Son chapeau sur sa tête

Il a mis

Son manteau de pluie

Parce qu'il pleuvait

Et il est parti

Sous la pluie

Sans une parole

Sans me regarder

Et moi j'ai pris

Ma tête dans ma main

Et j'ai pleuré.

دون أن ينظر إليّ

بعض

وضع

قَعَنَ على رأسه

ليس معطفه الشتوي

لأن المطر كان ينزل

وخرج

تحت المطر

دون أن يخاطبني

دون أن ينظر إليّ

وأنا أخذتُ

رأسي في يدي

ويكيتُ



(\*) لحمة عن الشاعر جاك بريفارد (Jacques Prévert)

ولد جاك بريفارد سنة 1900 وتوفي سنة 1979 ويعد من الشعراء الكبار في الغرب العشرين. وكانت حل أشعاره تمنح معاناة الفقراء، والحقاق، والحرمان، والظلم، هي المقصد التي ستكون محل اهتمام المعرفين في عالم بعد كوارث الحرب لعائلة الشاعر.

لجئ شعرياً من الناحية الشكلية، باحتار مُعَمِّد لمة قريبة جد من اللمة اندمجت هذه العطف الشعبية، وخاصة تلكحة منها: داب بريفارد السعيد في شكل الكدية ورسم الأبيات، وجعل الصورة الشعرية تنبع من البساطة. أمد أمد في جعل القصيدة مجموعة من الصور المترابطة تكسب معنيهاً دكسماها (القصيدة). وهذا أراد تأسيسه هذا التعبير عن وفاته لكل القوال. كان شاعراً حراً، فلم يترك يوماً الكناية السردالية. رغم كونه من أوتائل وصغير مع أميري، بروك، وجس آر فون، دون إوير.

(\*\*) العنوان الأصلي: La grosse machine. ومقالته في الحرية: نزوم الفصحى وهو: في تقديراً، لا يؤدي المعنى المقصود من سريرة المقصد. لذلك الترحمة العنوانين بين معقن.

## الكومسيون المالي

رضا بن صالح / كاتب تونس

شئت أن أبدأ رواية جمع الزيتونة وكنيس اليهود في لاقيات، أريد أن أتناق السحلب بالشامية في باب الخضراء، أن أحسي أكواب ماغون في مقهى عجولة بالموسى، كان أبي يحدثنا عن هذه الأماكن بمناسبة أو دونها حتى صرنا نعتقد أن نطابق الخبر بالعيان.

كان أبي من نصير صالح بن يوسف وقد اضطر إلى القرار بعدما أبح الزعيم بورقيبة أيدي أصحابه في الشرقاء والمناضلين. استقر في مدينة ليل في أقصى شمال فرنسا حاول أن يبتعد عن الجالية التونسية وميلشيات بورقيبة وبعد ثلاث سنوات ارتحل إلى جنوة. تزوج جزائرية من القبائل. عاشا غريبين في جنوة. لا أصدقاء لا أجوار يزوروننا. أنجبنا. كنا ثلاثة أبناء ذكورا. حرص أبي على تعليمنا وتثقيفنا. في منزلنا عشرات الكتب التاريخية. زرع فينا حب التاريخ وحفزنا على تحصيل أرقى الشهادات. ولكنه دائما كان حريصا على تذكيرنا بأنا في فرنسا ولنا سوى عابرين وأن المقام الحقيقي سيكون في تونس مهما طال الزمن. كان والدي مضافا رغم قسوة الأيام وعندما التحقت بالجامعة تخصصت بالتاريخ وخصوصا علاقة فرنسا بتونس خلال القرنين التاسع عشر والعشرين.

لما حلقت الطائرة في سماء باريس انتابني شعيرة غريبة، مزيج من الإثارة والخوف. بدت السفر أشبه بمغامرة لم أستعد لها مغامرة مجهولة المصير. تستغرق الرحلة عادة ساعتين ورغم جريدة-لوجونم ديبلوماتيك التي كانت معي، ورغم شروعي في قراءة كتاب سارج لانسال عن قرطاج فقد بدت الرحلة أطول من الساعتين. الغريب أنني تميت أن تطول أكثر ولكن حاء صوت المضيفه «رجاء أربطوا أحزمتكم، بعد دقائق ننزل في مطار تونس قرطاج. درجة الحرارة ستكون في حدود 28 درجة. مرحبا بكم في تونس» عندما ارتطمت عجلات الطائرة بأرضية المطار تصاعف ارتياكي واصططكت ركبتي. بلغت ثلاثين سنة زرت نصف دول العالم باحثا زائرا، محاضرا، وممثلا لمختبر «أوريكا» للتنمية المستدامة» ومع ذلك ستكون هذه أول زيارة إلى بلادي وبلاد آبائي وأجدادي. أغلب النقاشات والزيارات كنت أحتج وراء التخلف والتزمت لأتجنب الحديث عن تونس التي لا أعرفها بكل بساطة. كنت أقول ما تراه تقدم لنا دولة تتأسس مندها على مسانح جلود الثيران وفي أعماقي كنت أتمنى لزيارة قرطاج وأوتيكا، أتوق لرؤية الحاضرة لعبور أنهبها وأزقتها،

أنهم كيف ترضى الحكومة أن تكون هذه وضعية أعظم شارع من شوارع الحاضرة.

تقدمت نحو باب البحر. انتهت إلى أنه قد رُم حديداً ومع ذلك فقد لاحظت بعض التشققات في الملاط ورجحت أن يكون الخليط قد أصيب إليه جبس قديم انتهت صلوحية ولهذا تشقق الملاط وهابت كذلك أعوجاج بعض الحواف وهو مخالف للصورة التي نقلها نيكولاس بيرنجيه. عبرت الباب كان ثمة شرطيان يغازلان فتاة بمواجهة مطعم الناظور. واصلت طريقي. دخلت المطعم. قلت: «السلام عليكم» هنأ لي العامل وجذب كرسيًا فاعتذرت وقلت: «أريد الذهاب إلى نهج كومسيون»، فقال لي: «إنك فيه» وأشار بيده نحو اليمين، «هذا كله نهج الكومسيون» شكرته وانصرفت. انتابني رهبة طارئة. رحت أبحث عن نهاية كانت مقرا للجنة التي كلفتها فرنسا وإيطاليا وانجلتوا بمراقبة مصاريف الباي. طبعًا كانت الواجهة مراقبة المصاريف لتعويض الدائنين. ولكن الحقيقة غير ذلك. فقد كانت لجنة الكومسيون المالي الخطوة الأولى في بداية الاحتلال. كنت أقلب الأبنية والأبواب والنوافذ القليلة متخيلا الحراسة المشددة المفروضة على هذا المقر. حماية أجنبية وحماية تونسية من خلال الصياحية تخيلت العيون والجواسيس. خير الدين يتجسس على فرنسيين والفرنسيون يتجسسون على خير الدين والباي يراقب الجميع ويا لعب الجميع ويتجلى مصطفى خزنة دار في هذا المشهد رجل المكائد والمفاسد يخالط خير الدين التونسي وينقل رسائل شفوية أو مكتوبة إلى الحكام الحقيقيين.

مر أمامي مراقب يبيع الخبز والجبن والحماء تساءلت عن طعام اللجنة من بعده وكيف بعده؟ من يهتم بالشاي والقهوة؟ هل كانوا يذهبون إلى المانخور أم كان مصطفى بن اسماعيل يسهر على راحة ضيوف تونس المبعجلين؟ أفكار كثيرة كانت تلم بي. أسئلة غزيرة. فجرات تاريخية لم يردمها ذلك الكم الهائل من الوثائق والمخطوطات التي درستها عندما كلفني الأستاذ بيار

أنجزت بحثا عن فساد الحكومة التونسية زمن محمد الصادق باي وانتصاب لجنة الكومسيون المالي. بعد سنتين كانت الثورة في تونس. وبعد سنتين من هروب الطاغية ذات مساء متسريلا بالجين والعار، نزلت في مطار تونس قرطاج. أشياء كثيرة تغيرت في تونس نشأت عشرات الأحزاب مسيرات مظاهرات صحافة تتجرا على نقد الساسة والتشنيع بهم مغيبون عادوا مساجين أطلق سراحهم، مطرودون استعادوا عملهم ومع ذلك مازلت أحمل خوف أبي من التصفية ومن الجواسيس. ليس من السهل أن نتخلص من الماضي وأحيانا كثيرة يتماهى بنا. ختم عون الديوانة جواز سفري الفرنسي لم يحقق في حقبي ولا المحفظة التي كنت أحملها.

استأجرت سيارة تاكسي وطلبت منه أن يوصلني إلى نزل صلاحي وسط العاصمة. اخترت هذا النزل لأنني أتذكر مرة سمعت الروائي التونسي حسونة المصباحي يتحدث عن هذا النزل أثناء محاضره في ربيع نقاشي بفرنسا 24 كلما زار تونس قبل أن يسافر فيها نهجًا كان نزلا بسيطا شيعيا رغم نظافته وجلبها التهامي القديم. ارتحت بعض الوقت ثم خرجت لاكتشاف المدينة. وعندما مررت أمام الليمريوم عن لي أن أقصد نهج الكومسيون اخترقت الشارع الكبير مقاه ومطاعم، محلات تجارية، الكاتدرائية و ابن خلدون النافه في هذا الشارع بعيدا عن طلبته ونظراته. جنسيات مختلفة أفارقة، سواح أوروريون، ليبون، جزائريون، تونسيون تعرفهم من لهجتهم لون بشرتهم طريقة حديثهم.

تقدمت كانت المغازة العامة على يساري وبجوارها مسجد الألفاظ يبدو صغيرا ضيقا من خلال فتحة الباب الذي رجحت أن تكون نقوشه متأثرة بالمهد الحفصي. هذا المسجد كان في ما مضى سجنًا مؤقتًا في عهد محمد الصادق باي. واصلت طريقي. تجار متعصبون على الرصيف وأمام واجهات المغازات. صياح، خصومات، أحيانا أضطر إلى الانعراج يمتد أو يسرة لتجنب هذه البضائع ونظرات أصحابها الشرسة. لست

- فساد البايات وانتصاب الحماية: الكومسيون المالي نموذجاً.

قبلت مقترحه ثم انتهكت في مطالعة بعض الدراسات المتعلقة بتاريخ البايات وحركة المال في البحر الأبيض المتوسط والتبادلات التجارية قبل أن أصوغ تخطيطاً أولياً عرضته عليه. دون بعض الملاحظات غير موقع الباب الأول وأضاف باباً متعلقاً بتراجع نفوذ الدولة العثمانية دون أن ينسى إضافة عنصر فرعي إلى الباب الثاني عنوانه «دستور محمد محمد الصادق باي والتدخلات الأجنبية» ثم أمهلني أسبوعاً لأمدّه بقائمة المصادر والمراجع. وهو يغادر مكتبه حثي على النظر في وثائق الأرشيف الوطني الفرنسي والأعداد الأولى من الرائد الرسمي التونسي إذ يحتفظ مكتب الكلية بنسخ تعود إلى منتصف القرن التاسع عشر. وخلال سنة هزّت الكثير عن بايات تونس أسماءهم ألقابهم نزواتهم خصوصاتهم كبرى العائلات والقبائل التونسية. اختلاط الأحرار والقيادات. مالطيون فرنسيون أثراك عثمانيون يهود شراكسة أرمن... قرأت الكثير عن المحاكم لتاريخية المدرسة الباشية دار عثمان باي تربة الباي باب منارة زاوية سيدي قاسم الجليزي مقام محرز بن خلف قصر العبدلية الكبرى والصغرى، براكه رؤوف باي، حكايات، أساطير، وقائع، أحداث مشعبة تمثلتها حتى خلعتني قادمة من ذاك الزمن.

كنت أسترجع هذه الأفكار وهذه الحكايات عندما أحسست وخزاً حاداً على مستوى الريلة وصوتا يقول: «بعد حل عينيك راقظ في النية». انتهت أحد المحاملين ينقل أكياساً وكراتين. النهج يعج بالبضائع الصينية الرخيصة داخل المحلات وأمامها. ملابس داخلية، أحذية للنساء، صحنون، أطباق، أحذية رياضية، سجائر، زرايب صناعية، أصوات متنافرة، ألوان فاقمة، مراهقون يروجون بضائع لا يدري أحد كيف تعبر الحدود... «كل شيء» بدينار، «فوح» دارك. أر قراش، «دجوكينغ» أديداس بعشرة دينارات، «عجوز» تساو، مراهق يتفخ دخان سيجارته

كريسي بإبجار بحث ماحستير حول الكومسيون المالي الذي انتصب يتونس. كان الأستاذ كريسي يلقي درسه عن حضور فرنسا بشمال إفريقيا عندما قاطعته: «لم يكن حضوراً بل استعماراً»، يتسم قائلاً: «الاستعمار شكل من أشكال الحضور». في نهاية المحاضرة عندما كنت أهرج بالخروج استوقفتني وسألني:

- لم تقدم لي نفسك؟ ما اسمك؟

- محمد علي الماجري.

- من أي بلاد؟

- من تونس.

- هل أنت من أحفاد الذين تمردوا على الباي مع علي بن غدام؟

- المعجزة هذا السؤال لم يخطر لي على بال.

- قلت من تونس. وتونس ليست في ساحة فرنسا ولكنها كبيرة تتضمن مئات الجهات والمدن فمن أي مدينة أنت؟

باغتني السؤال قلت: لا أعرف

ففر لمة: ألسنتونسيا.

- نعم و لكنّ والدي هاجر إلى فرنسا منذ نهاية الستينات. ولدت في فرنسا ولم نزر تونس ولو مرة.

- لم؟

- أسباب سياسية. كان والدي من معارضي بورقية وكنا مهتدين بالاعتقال عند دخول الوطن.

- أرايت فرنسا تقوم بدور المستعمر ودور الملاذ والحمى؟ في النهاية تعدد الأسباب وتبقى دوماً مهاجرين لاجئين متفنين بعضنا بسبب السياسة وبعضنا بسبب العمل والآخرين تجبرهم التقاليد على اختيار المنفى. الخلاصة لدي موضوع بحث قد يهكم وقد يمتن علاقتك ببلادك.

سألت: ماهو؟

عبرت نهج الكومسيون لم يتبق من ذلك الزمن سوى لافتة النهج و باعة الثوم والتوابل، وعند أول منعطف على اليسار تركت النهج والذكريات، تركت التاريخ والبايات ودلفت أحسني قهوة سوداء في كافيتيريا «بن يدر» وقد نسي كل أولئك الذين وافقوني طيلة سنة من البحث: علي المحجوبي، نورة البورصالي، ليليان النابلي، محمد فطر، بيار ستر، ميشال كاتو، خليفة شاطر، ألفونس روسو، جون غانياج، أندرياس توتغر زناتي، لطفي الرحموني.

في وجوه المارة، تاجر متحن يراقب الزبائن، مغازة ياسين القرطاسية، محلات الطرخاني، باعة شاي متجولون. كنت أنقل بصري بين المحلات والأبواب والمداخل أبحث عن مقر الكومسيون المالي عن لافتة تؤرخ وجودها، متحف في هذا النهج، عن صبايحية الباي، عن عيون القنصل الإنجليزي، عن النسخة الأولى من دستور عهد الأمان فما وجدت غير البضائع الصينية والكلام البذيء، عفس ورفس، عطونة، صنن مؤذ، فساء بين حين وحين





## يَوْمُ فَرَحٍ

نجيبة الهامي / كاتبة تونس

وحيدة: شربت قهوة وسبجارة فوق صخرة على شاطئ  
المرجى المهجور من عشاق كانوا يمزّون به فيودُعون  
رمله وموجّه وبسنته أثر حطوانهم وحرارة قُبْلهم ورقّة  
همساتهم. احترت مجموعات عمّال حائفين مجتمعين  
امام بعض البُرل اسباحية المقفلة بعد الثورة. تناولت  
عصير يوقالي يمشرب على ضفاف وادي مجردة الهادير  
وكانه ينذر بفيضان وشيك... الخ.

لم تستقرّ في مكان. منذ مدة وهي تفكّر فيما ستقدم  
عليه. إنّ اتخاذ قرار في هذه المسألة لم يكن بالسهولة  
التي توقعتها. إنّهُ أمر مصيري بالنسبة إليها، يمسّ  
شخصيتها وحضورها، فمظهرها في الميزان. كيف  
سيُنظر إليها لو أقدمت على ما فكرت فيه الآن؟

لقد أتى عليه الكلّ حتى الرجال، وحسدها الجميع  
لأجله حتى النساء. قالوا: إنّهُ مناسب جدا وكأنه يجعل  
لها هي فقط.

قالوا: إنّها خلّفت لتتألّق هي به ويبرز هو بها.  
وبما أنّه لم يحقق لها ما كانت ترمي إليه فكّرت  
فيما فكرت فيه، ولكن، حدّ اللحظة، أعزّزها الحسم  
في الأمر فقد اشتدّ عليها قرار إزالته من مظهرها العام  
المعتاد.

نظرت فرح في المرأة العاكسة للسيارة، أنزلت  
النظارات الشمسيّة قليلا على أرنه أعنها، تئنّت بعض  
الشيء في عينيها وقالت:

- سأغيّرها... لم تُعد على الموصّة... ربما لم  
يعد مميّزا... ربما لو تركت البانوي الصيعني لكأنت  
النتيجة أفضل؟

أدارت وجهها يمينا ثمّ شمالا، ارنه دليلا ثمّ  
رفعته قليلا. مرّرت يدها على رقبتها الصقيلة. سرّحت  
شعرها بأصابعها وقالت تحدّثت نفسها:

- ماذا أفعل أيضا؟

فكان الرّدّ نعيق متبهاث وصراخ سؤاق خلفها  
يستحثونها الانطلاق، فالإشارة الضوئية خضراء وهي  
تسّد عليهم الطريق. لوت فرح شفتيها، وسوّت  
وضع النظارات على عينيها، ولوّحت بيدها في الهواء  
بإشارات استمطرت تعليقات بلذّة ردت عليها بأحسن  
منها، ثمّ صغطت على دواصة البنزين بقوة فانطلقت  
السيارة كطلق نارّي.

لم تكن تروم مكانا بعينه، فطافت كلّ شوارع  
العاصمة مرارا وتكرارا ثمّ قصدت ضواحيها البعيدة

-أوه... يكفي زيزو. ها أنتي هنا لم أعادو إلى أي مكان.

- يبدو أنك مزعجة... لا عليك... اجلسي واستريحي، سأطلب لك قهوتك المعتادة وسأعطي بك إحدى البتات ريشا يحين دورك.

- لا لا لا... الأمر لا يستحق كل هذا الانتظار، العملية تحتاج بضع لحظات فقط.

- ماذا تقصدين؟ ماذا تريدين؟

- زيزو... أريدك أن تزيل كل الضفائر وخصلات الشعر التي أضفتها لي المرة الماضية.

- كلها؟! لماذا؟! إنها مناسبة لك وقد زادتك جمالا. لقد كنت مبتهجة بها يا فرح.

- لا أريدها!

قال «زيزو» غامزا بعينه، ملمحا:

- لماذا؟ ألم تعجب سي...؟

- سي...؟! هه... وهل انتبه إليها أو إلى أي تغيير قبلها؟ أنا لسك سوى زويتته... فقط.

ازداد توترها وهي عالقة في زحمة حركة المرور على طريق «الروت اكس»، كانت تخشى أن تراجع عن تنفيذ قرارها. ولما اجتازت تلك الفوضى المرورية بعد زمن، كانت تقف أمام بناية مسكّرة على إحدى مرتفعات «المنار الثاني»، جذبتها وردية اللون ونواظدها كبيرة من البلور العاكس، أمامها حديقة صغيرة بسور واطن وباب موازب. ركنت سيارتها بمحاذاة السور الواطن ونزلت.

اجتازت الحديقة المزدحمة بورود غريبة الألوان دون راحة ونباتات زينة مختلفة الأشكال. دفعت الباب الملوّري ودخلت بقامتها الفارعة تتمايل على ظهرها جدائل شعر كثيف ذي لون أشقر بتدرجات مختلفة، وضفائر طويلة حدّ الخصر بألوان متباينة.

اتّبه «زيزو» إلى دخولها فأسرع إليها مرحبا بإشمامة ودودة كالعادة، فهي من أخلص حريفاته وأكثرهن ترددا عليه، وبادرها:

- أهلا، أهلا بكلوديا شيفر... أين كنتي خلال هذا المدة؟ لم أرك منذ أسبوع كامل.

# يوم في حينا

روضة الفارسي / كاتبة، تونس

عيناي مرة أخرى إلى المكتبة، أسك رواية «غريشا»  
وبين صفحاتها رسالة كتب على طرفها:

«ربيع المقراني»

«البنجي المقراني»

ترتقش يدي وكحي تفتح الرسالة التي أقرؤها للمرة  
الألف

«أختي العزيزة ربيع»

السلام عليك

أرجو أن تكوني بخير، مع أنني لا أظنك كذلك.

أختي، آسف أنني غيّبت ظنك وأن الحياة أخذتني  
إلى منحرج وممر ضيق للغاية. ربما أنني من جعل  
الحياة تمر بهذه الممرات المرجعة.

شقيقي الغالية:

الآن اختفى الزائف مني والحقيقي يتطلب بعض  
الوقت كي ينجلي، لأن ما فقدته في سنين عديدة ليس  
من السهل أن يعود لتصاعته بسرعة، فقدت بوصليتي  
فضاعت كل الاتجاهات. الآن اكتشفت أن الذات التي

يستيقظ الحيّ ويبدأ ويبدأ، يركض الممّال وراء  
الحافلات، أو يتجهون سيرا نحو مقالع الحجارة  
والمزارع المجاورة. تبدأ الأوتار عزفها غير المتظم  
في المطبخ، في حين تستهل بعض المكنائس رقصتها.

هنا بيت الصلاة وغرفة نومي وأختي أند عي  
الغطاء فيتململ قطعنا «كاري»، وأجلس على فراشي  
متأملة بحنين وأسى فراش أختي المفقود. ثم إلى مكتب  
التي تحتضن كتبنا والتلفاز.

أصابع الشمس الذهبية تعبر زجاج النافذة، فتبعث  
في القلب اطمئناناً وحياء. أفتح الباب وأقف قليلاً في  
الباحة، أوراق النين تطاير، تتلاصق ثم تتساقط احتفالاً  
بقدم الخريف، وتعاق أغصانها أغصان شجرة البرتقال  
التي تستقبل أجنة ثمارها، أما شجرة الرمان فقد أثمرت  
حتى غدت أغصانها المثقلة تلامس الأرض.

تصاعد رائحة القهوة من المطبخ مع زفرات أمي  
ودعائها من فوق السجادة: «يا رب قرّج كرب ابني  
وأطلق سراحه، رياه لقد ثقل الصدر وجف الدمع يا  
رحيم، أنت العالم بحالي والغني عن سؤالي».

أعود مسرعة إلى سريري، أبكي بكاء مرّاً، تنظر

أعطاني إياها الآخرون والمخلوقات هي ذات مزينة. اطمئني أختي أجاهد كي لا يحجب المزيف الحقيقي. أذكركين يوم قلت لي إن الرأس المثقلة بالشوائب هي مرتع للشياطين؟ صدقت يا حبيبة. لقد عنأت فكري بالغضب على الأب الذي يقسو أحيانا ولا يفهم نفسي. والمحدد على الفقر الذي أجبرني على ترك مدرسة الفنون الجميلة والدراسة في شعبة قصيرة، والعبث الكبير على النظام التعليمي الذي يصرّ على حشونا بالمعلومات، ونحن بحاجة قصوى لعلم يساعدنا على الغوص في خبايا هذه الروح وأسرار هذه النفس.

تركت الدراسة منذ ستين لأبحث عني لكن أسفي على نفسي التي ظلت بتعاسة وغربة قاتلة.

أختي العزيزة، كيف هي الجامعة والأصدقاء؟ هل تأقلمت مع هذا الوجود الجديد؟ وكيف حال قطننا كاري؟ هنا أيضا وجدت قطة رغم أنها أنثى إلا أنني سئيتها كاري! أفتحي والذي أن لا يضيف مليما واحدا للمحامي، حقلته أكثر مما يحتمل بكثير. أعلم الوضع جيدا، أنزف وجعا لأني السبب في تعاسكم. أنا كثيرا، في اللحظة وفي النوم، ونحن صغارا نلعب الغمضة مع أطفال الحي، يوم لم يكن بيننا وبين المولى سوى كل كشف ونور، وأتذكر كثيرا أحلام البراءة، حلمك أن تتعلمي العزف على البيانو وأن أرسم في العطل، تلك العطل التي كنت أقضيها في المقلع حيث الصخور والرمال بانتقاري كما المساحة والمقول بانتظارك.

أسف أنني دمرت كل شيء كان علي أن أصبر أكثر. قولي لوالدي أن يصفح عني...

سلامي للجميع

ربيع

في المطبخ أجد أمي قد طهت الفطائر، ألقى تحية الصباح ميتسمة وكأن الحزن والخوف من الأمي لا يسكناني وترد التحية وهي تخفي الزعب والاختناق،

أحسن بقلبيها الحزين الحنون يفتش عن لمسة حب مني، فتوسل وحي لها أن تفتح باب قلبها، وتنزع عنه غطاء اليأس وتنت بالذي يجعل لمن يحتمي برحمته مخرجاً.

ألمس وجه أمي الأصفر ودموشها الذابلة. أحضنها ثم يلحق بنا أبي يعلو سحنته الهم والكدر بدل الصرامة والوقار، فيتوجع قلبي رثاء لحاله. نحاول أن نستقبل اليوم بأمل رغم كل شيء، نطفر شاردي الذهن ثم نرتشف القهوة وكل منا مشفق على الآخر.

اليوم أوّل أيام عطلة الخريف، بعد قليل تنجّه أمي للسوق لشراء بطانية وتخضار ولحم لإعداد الطعام من أجل زيارة ربيع في السجن، ويذهب أبي ليتفق مع صاحب سيارة لكرائنها، فسجن المرئانية يبعد عن حيّ الإشراف حوالي خمسين كيلومترا، وأمي لا تقوى هذا الأسبوع على ركوب الحافلات.

في هذا الصباح طائر يحوم مفردا فوق بيتنا، أحيانا يقترب مني، ربما ينشد الارتواء أو يحمل البشري أو يذكرنا أننا موصولون بالوجود إلى أيد الأبدن. أيتسم له مشغولاً بخطب جناحيه. تأتي طيور أخرى تغير وتنت على شجراتنا.

أشرع في العمل المنزلي، أغسل الأواني وأنظف المطبخ في حين يكثر الحراك في الحي، الأطفال يتجمعون للعب، والباعة المتجولون يشعرون في الصباح لإشهار سلمهم، أدخل بيت النوم فأجده مرتباً أعود لبيت الصالة حاملة معي فنجان القهوة التي أعدت تسخينها، أتوقف قليلا لسماع هتاف وضجيج أحبه في بادئ الأمر معركة، فإذا عدد كبير من الشباب يهتفون تفاعلهم وانفعالهم استعدادا للمباراة التي ستقام اليوم في الملعب الأولمبي بالمتزة بين قطبي الكرة التونسية.

أنفض الغبار عن الأثاث وأمسح الأرضية بأذلة مجهودا كبيرا كي لا يصل إلي ضجيج الشارع. أسقي الشجرات والنباتات المزروعة في المزهريات الصغيرة مصغية بانتباه لزرققة العصافير

بعد أن أنهى التنظيف، أتأمل اخضرار النباتات

عليه بعشرين سنة، ولم يكمل السنة حتى قضى أجله في السجن.

- آه يا أخي الحمد لله على كل حال! لا أدري ماذا حصل لي في هذه السنوات الأخيرة؟

يقول زوج خالتي: أما سمعتم ما حصل هذه الليلة إثر المقابلة، ولد عمار الذي بهيم بنادي الترجي الرياضي ضرب بسكين ولد صالح جاره الذي عثره بهزيمة فريفة بعد انتهاء المقابلة، والمسكين الآن طريح الفراش في المستشفى تحت العناية المركزة بين الحياة والموت.

يقول أبي: أصبح الحي يضم أكثر من ستة آلاف ساكن، فيهم عدد كبير من الشباب دون سن الثلاثين، وهم يلتمسون الحشيش والمخدرات بكل أنواعها ويتغنون في السرقعة ويمشون العراك بالسكاكين.

يقول أمي بأسى. غاب المسكن والسكنية وحل الرقص الدائم وراء لقمة العيش، غاب الأب العائل الحامي والأم الحانية المراقبة ليحل محلها أبوان يجلبان الزلات لكل شيء إلا لفهم نفسية أطفالهما وإنشاعها بالحنان.

تتقب خالتي: نضع رغبات أطفالنا ونعتفهم ونهشهم ونلجم آراءهم والآن تسامل متمجبن من أين يأتي كل الإجرام وهذا العنف!

يتشعب بنا الحديث في مجالات شتى حتى تنف خالتي قائلة:

- لقد جلبت الحلويات التي يحبها ربيع صنعتها له بيدي، خذنها له أختاه وبلغه سلامنا.

ينظر لي زوج خالتي ويسألني: ريم ستذهبن مع أبويك هذه المرة؟

أجيب مبسمة: نعم يا خال.

يودعانا ويتصرفان، ويدخل والداي في إثرهما إلى غرفته، وأبقي وحيدة، داعية أن تمر أيام الكرب بسرعة.

ولمعانها، وجمال الشجرات الثلاث فدخل الأمل قلبي، معه يدخل المطر والسنائم الندية، فأكون كورقة شجرة البرتقال القضة المتبلية على الحياة، تنبت النجاش والسعادة والحب اللامتاعي، وأكون كالرؤانة في جمالها وتوجهها واملاء لها بالخير، كورقة التين المتحدية للتعريف التي صنعت بمفردها منذ وقت قصير مهرجانا للاخضرار والمذوبة بظلالها ولذة ثمارها وهي الآن ترسل أوراقها رسائل حب وأمل واحتفال.

تعود أمي من السوق، أساعدها في إعداد الطعام لأخي وتحضير لوازم الزيارة. وبعد الغذاء أراجع محاضراتي، حتى تنشي الشمس بموعده غروبها ثم يهمس الليل بوقار أنه حل فتغمر النجوم على صفحة سواده أنها تلالاات وتجتمعت وأعدت ضيائها للسهرة. شيئا فشيئا يشتد الظلام ويشد عناد النجوم أن تزيع بنورها ولو قليلا من ظلامه.

نجتمع في الصالة ونجتهد لتمشيت لكن بعد دقائق أرفع المائدة ولم ينقص منها إلا القليل، أرتمي شالا وأخرج إلى المطبخ لإعداد الشاي، فإلتفتني هذا إرم والرياح بدأت تحرك الأشجار.

أسمع طرقات على الباب وأنا أتصع الأبريق على الموقد. إنها خالتي وزوجها، أسلم عليهما باسمه ثم يتجهان إلى بيت الصالة. أتصع الفناجين الخمسة على الطبق، وأسكب الشاي الخفيف بالنعناع وأعود للصالة، أرتب مرة أخرى بالمخالة وزوجها وأسألهما عن الأحوال، وأنا أقدم الشاي.

تقول خالتي: شكرا، يا فتك يا الله نفرح قريبا بإطلاق سراح ربيع.

نجيبها أمي والقصة تملأ حلقها: حفظك الله لي يا الغالية.

يقول زوج خالتي: الحمد لله على ما يعطي من ابتلاء، إحمدي الله أنهم تأكدوا أنه لا يستعمل المخدرات للتجارة إنما يتعاطاها فحسب، أنسيت ابن منير التومي الذي قبضوا عليه وهو بصدد البيع وحكم

يعود إلى ذاكرتي كلام أستاذ وإنسان حقيقي: «كلنا مسؤولون عن هذا الوضع المتري وهذه الغربة الذاتية، كلنا: أفردا وأسرا وأنظمة...».

تشد الرياح في الخارج. ليس بي رغبة في المطالعة ولا حتى في مشاهدة التلفاز. أتأمل حال الدنيا التي تسيح بنا في نهر يحمل الشوك والعطر. تخرجني من حالة التأمل بخربشات القط على الباب، أفتح له مبتسمة معاتبة: الآن تعود من تسكعك أبها الشقي! تعلم أنني وحيدة! ينظر بعينين شاسعتين وكأنه فهم ما أعنيه، ثم يقفز بخفة إلى فراشي. أقف على العتبة أتفقد ما فعلته الرياح بالشجرات الثلاث، الشمار لم تصب بأذى، فقط

الكثير من الأوراق على الأرض، أحمد الله أن في بيتنا هذه الشجرات الثلاث التي أتخذها ملجأ لي.

أغلق الباب وأتمدد على فراشي، فيقترب «كاري» من وجهي متمسحا بمصدرها صوته الباعث على الهدوء والطمأنينة، فأمسح على رأسه مغمضة عيني، استعدادا للمقاء الغد وقد امتزج بداخلي الفرح والوجع والخوف والأمل.

شيئا فشيئا يبرز الضوء الخفيف في بصيرتي فأغرق في عالم جميل ملون لا يحده وقت ولا فكر ولا زمان.

## مكتبة الحياة الثقافية

عبد الرحمن محيد الربيعي

المدونة الشعرية التونسية لأن شاعرنا قد عني بدراسته الأكاديمية وأنجز ماجستير عن سيرة الروائي المغربي محمد شكري (بعدها للنشر).

يمكن وصف قصيدة عامر بوعزة بالقصيدة اليومية التي تراقب الشارع وتحولاته، تراقب الوجوه وانشغالاتها لتكون مفعوعا وهو في هذا حريص على أن تحافظ نصيبه على غلبتها التي تتميز بها.

لنقرأ قصيدة « بحر » مثلا :

( في عتبات الشوق العنسية

كان البحار يقود خطاه

أصوات البحر تفك غلالة وحشته

ولكنه ظل أسير هواه

يمشي في الوحدة متفردا

والبحر يقود الليل إلى مناه

مستكون بالترحال

نأى عن أرض الخوف الأبدي

توغل في العتبات بعيدا

حتى ذاب الخطو وذاب صداه

في زيد الأيام في صلوات النورس

« الأنين المتصاعد من أحلام النيام »  
لعامر بوعزة (تونس)

معمربوعزة



بعد ديوانه «غاية تتذكر أحزانها» الصادر تونس عام 2011 صدر للشاعر والأداعي عامر بوعزة ديوان جديد بعنوان « الأنين المتصاعد من أحلام النيام »

ديوانه الجديد هذا صدر في القاهرة 2014 منشورات (شمس - للنشر والإعلام).

وقد أنفق بوعزة سنوات طويلة في العمل الإذاعي (إذاعة المنستير) إلى جوار تجارب تلفزية في العاصمة قبل أن يتوجه للندوة العاصمة القطرية ليعمل في تلفزتها.

ونقول لولا اشغاله الإذاعي لكان شأنه أكبر في

## « أنا من أرض جلعامش » لخالد المعالي (العراق)

خالد المعالي

### أنا من أرض كلكامش



بسم

أراد الشاعر العراقي خالد المعالي أن يعلن انتماءه الوطني بدءاً من عنوان ديوانه الجديد « أنا من أرض جلعامش ». بهذه المباشرة تنبأه بانتمائه إلى أرض جلعامش وهي أرض العراق التي أنجبت هذه الأسطورة السومرية العراقية الخالدة التي كم توقف عندها المبدعون مستلهمين أجلاً لها وشخصياتها منها : جلعامش، انكيكو، شمشة وغيرهم. فرائناها لوحات وتماثيل وزاياتها منسجيات باهرة كما رأيناها قصائد وفصولاً من روايات حتى تحولت «جلعامش» إلى أكبر أساطير وادي الرافدين التي ترجمها قبل سنوات عدة عالم الآثار المرحوم طه باقر لتكون ترجمته المعتمدة رغم أن محاولات أخرى قام بها مترجمون آخرون مثل ما قام به المرحوم عبد الحق فاضل حيث سماها « ملحمة قلميش » ، ولكن يبقى إيقاع «جلعامش» أبهى وأثري.

والمعالي لم يكتف بدور الشاعر بل هو يقوم منذ سنوات بدور الناشر أيضاً حيث أسس في ألمانيا دار الجمل ليحولها بعد ذلك إلى مركزين مهمين في كل من بيروت وبغداد.

وللمعالي عدد من الإصدارات الشعرية وبعده من رموز قصيدة النثر العراقية التي أثرها عدد من شعراء جيله وما قبله أمثال سركون بولص وعبد القادر الجنابي وصالح فائق وغيرهم.

في دمة طفل يجلس فوق الصخرة

منتظرا في ملكوت الليل أباه

كان البحار نشيدا لا مرثيا

يعرف من أوجاع العالم موسيقاه.

أوردنا نص القصيدة كاملاً حيث يبدو الموضوع بسيطاً  
مرثياً لكنه شعري في الآن.

ويقول في مدخل قصيدة «صورة» :

(كعادته حين يأتي الخريف

يسير على ورق لا يقادم

يفتح أبواب بيته للريح والمطر

ويلل أطرافه بمياه الطفولة والحق القروي).

ومن انتباهاته الشعرية الطريفة قصيدة تنلغزة أولاد أحمد وفيها يقول :

( منذ ظهوره المبكر في منوعة الأحد

ذات شتاء من ثمانينات القرن الماضي

وإطلاقه صيحته الشهيرة : نحب البلاد كما لا يحب  
البلاد أحد.

صار محمد الصغير أولاد أحمد نجما بعد أن كان  
شاعراً فقط).

نلاحظ أن نصوص بوغزة تتميز أيضاً بسردية واضحة  
بحيث تنقاد إلى ما انتقادت إليه العديد من قصائد النثر من  
تداخل بين السردية والشعرية.

نقول خلاصة إن هذا الديوان تجربة تؤكد حضور  
الشاعر في داخل شاعرنا مهما أخذته مشاغله الإذاعية  
والتلفزيونية حيث يظل علينا بديوان جديد بين فترة وأخرى  
ليقول: إن الشعر صوتي (أعلن عن ديوان ثالث قريب  
الصدور).

يقع الديوان في 88 صفحة من القطع المتوسط.  
منشورات شمس للنشر والإعلام (القاهرة) 2014.



الباب مواربا، وكل صوت  
ينعى قرب نفسي الحزينة  
ما كان كان ، وكل ما سيكون أيضا  
ربما أكون قد وصلت إلى ركن بيتي.

ورغم أن الشاعر قد كتب قصيدته هذه ببيروت عام 2010 كما ثبت ذلك فإنه ظل مسافرا بل موعلا وفي ذاكرته رنين البادية، نباح كلاب، وعاقول يدعي بإبره الشائكة من يدوس عليه.

وتلعب قصيدة «سرت الألق الحياء» في مسار القصيدة السابقة ابتداء من عنوانها حيث السير والملاحقة.

أعود إلى لغة ديوانه لأصفها بالبسيطة غير المتكلفة، تتوفر على قدر كبير من العفوية التي تتطلبها الشعر غالبا. يقع الديوان في 86 صفحة من القطع المتوسط. منشورات دار الجمل (بيروت-بغداد) 2013.

نشير إلى إصدارات المعالي الأخرى وهي :

صحراء منتصف الليل (1985)، في رثاء حنجرة (1987)، عيون فكرت بنا (1990)، دفاتر الفاتر (1992)، يوميات حرب ونصوص أخرى (1992)، خيال من قصب (1994)، الهبوط على اليابسة (1997)، العودة إلى الصحراء (1999)، حذاء (2002). وشارك في مشاريع ثقافية وترجمات عديدة.

## جدلية الحلم والواقع في رواية «شمس القراميد» لمراد علوي (تونس)

للتأقد مراد علوي صدر كتاب نقدي مكرس لقراءة رواية تونسية متميزة، عنوان الكتاب «جدلية الحلم والواقع» في رواية «شمس القراميد» لمحمد علي اليوسفي، هذا الأديب التونسي المتعدد الذي رقد المكتبة العربية بتراجمه المعروفة إضافة لكونه شاعرا

يضم الديوان 49 قصيدة، قدمت لنا قراءة لغزيرة المبكرة، فهذا الشاعر الذي وفد على العاصمة من البادية - ألهذا سمي دار النشر التي أسسها دار الجمل ؟ - لم يكتف في العاصمة طويلا إذ سلم قياده للمسابقات وتوسع في عدة مدن قبل أن يستقر في ألمانيا.

على الغلاف الأخير كلمة من صديقه عبد العظيم فنجان مما جاء فيها قوله عن صاحبه بأنه ( يكتب القصيدة متطلقا من تجربة الألم الذي لا يطاق ، والذي لا يمكن تهدئته إلا بالوهم. وهذا الأخير - كما أراه - أقصى طاقة للحلم. وهكذا تدور قصائد المجموعة بين قطبي الألم - الوهم).

ونجد أن ما ذهب إليه عبد العظيم فنجان جاء من متطلق العارف والمتابع لهذه التجربة. ونرى أن منحدر الشاعر من البادية قد أثرى قاموسه اللغوي بمفردات وصيغ منحت الكثير من الخصوصية رغم تناقض المكانين اللذين عاش فيهما : البادية والمدينة الأوروبية ، وربما كانت أماته لبديوته هي التي أبقت له الهيئة التي هو عليها، نعتون مثذّب وشعر رأس سدول وتلك مسألة أخرى.

استوقفتني قصيدة قصيرة عنوانها ( حين أبكي على نفسي) وهذا نصها الكامل لأنني وجدتها نكتف بسيرته :

( طالما جلست وحيدا بيتي

أبكي كل مرة على نفسي

أنا الذي سرت من بلاد بعيدة

إلى أخرى، وحيدا، تهت

تماما، ونسيت نفسي حقا

لم أعد أعرف الكلمات التي حفظت

عن ظهر قلب، ونسيت هرش

عاقولة الطريق، زهرها، نباح الكلاب

وركضت هاربا من الأوهام

من الجوع في كل مرة.

حينما أبكي على نفسي يكون

ثم روائيا، لفت الانتباه بقوة عند صدور روايته «توقيت البنكا» التي تعد من أهم النصوص الروائية التونسية التي نشرت في السنوات الأخيرة.



الشعبية والروى الفلسفية التأملية وكذلك التمدد على قيود الذات وإطلاق حريتها نحو الكشف وارتداد المجهول أو الخفي ومحاولة الغوص بين حواشي الكلمات والأفكار) متوصلا إلى الاستنتاج بعد هذا أنه ( هنا تكمن قدرة الروائي على الخلق والتوليد، لأن الكتاب والروائين خاصة صنف خاص من البشر خيالهم أوسع من واقعهم).

وزع الناقد كتابه على فصول ثلاثة توزع كل منها على مجموعة محاور، ولكن هذا التقسيم ليس تقليديا. فالأول بعنوان ( بنية الخطاب) ومن بين محاوره : المكرسة للزمن نقرأ: تداعي مفهوم الزمن / دائرية الزمن/ الزمن المطلق/ الزمن الكابوسي/ الزمن الشعري أو الإيحائي. ثم بنية الزمن ومنه : الوقفة / التوازي/ علاقة الزمن بالدلالة وهكذا.

والفصل الثاني بعنوان ( جدلية الحلم والواقع من خلال البناء القصصي - بنية الأحداث : جدلية الحلم والواقع. ومن بين محاوره نقرأ : مظاهر العجيب ودلالاته / الجانب الواقعي وكيفية اشتغاله/ البناء العام للرواية، ثم يتحول لتكريس محور كامل حول الشخصيات ثم الفضاء وصولا إلى فصل (دور البناء الفني في إنتاج الدلالة).

في (الخاتمة) يتوصل الباحث إلى الاستنتاج التالي: (أن التركيز على الجانب اللغوي في الرواية واضح وبين ولعل الأساس الذي بنيت من خلاله جملة الروى الفنية والمعاني والدلالات، فقد صيغت اللغة في « شمس القراميد» صياغة خاصة لتصور جوانب من حياة جابر الطوردي، ولكنها لغة حمالة أوجه تثير لدى القارئ جملة من الاتصالات المختلفة مع معاني الكلمة، وهذه ميزة الرواية الحديثة التي تتصل بعوالم الذات اتصلا مخصصا).

دراسة ذكية انتهت لتجربة روائي تونسي جاد من خلال إحدى رواياته التي حظيت بالاهتمام وتقع في 188 صفحة من القطع المتوسط. منشورات الدار التونسية للكتب 2013.

ومسألة تناول أعمال روائية وشعرية في كتاب كامل دأب عليه عدد من النقاد العرب إذ لم يكتفوا بكتابة مقالة أو اثنتين عن هذا العمل. وهذا ما فعله مراد العلوي مع رواية «شمس القراميد» لمحمد علي يوسف.

كتب مقدمة الكتاب الناقد د. عادل خضر الذي رأى في المؤلف وهو الوافد الجديد على البحث والتقد حيث يذكر : ( إن شخصية صاحب هذا البحث يمكن أن نقول في شأنها هي شخصية ناقد واعد ينتمي إلى جيل جديد من النقاد، سترمي الأيام ببجل جديد من الروايات، تجعله يتنقل في كل مرة من محنة إلى أخرى من محن القراءة ومغامراتها الشيقة).

وللمؤلف تقديمه أيضا الذي يتحدث فيه عن فن الرواية وعن «شمس القراميد» ومنهج بحثه واصفا الرواية موضوع بحثه بأنها ( تثير جملة من الأفكار والروى التي تتصل بالإنسان في علاقته بالحياة وفي تواصله مع زمنيته الماضي والمستقبل، وهي تحتضن جملة من المؤثرات الذاتية والجماعية التي تتفاعل مع بعضها البعض مثل التجارب الصوفية والعناصر

قيظ حذو بحر الشمال  
ثلج في صحاري العرب  
لصلاح الدين الحمادي (تونس)



(إن كنت يعني خائفاً،  
من أن يطالك إصبع الثورة فجأة  
بالاتهام  
أو أرتكك الذكريات  
مع اللثام  
فلم تذق طعم المنام  
إركب ولا تخش الزحام  
حمار ثورتنا الهُمام  
\*\*\*

إن كنت صافحت الوزير،  
أو انخرطت بهمة  
في خدمة الباشا المدير،  
وحملت طوعاً كل أنواع القفاف  
إلى الكبير،

وحملت يوماً أن تعين عمدة  
أو يهانة أو سفير،  
أركب فهذا حمار ثورتنا القصير  
سبحقن الأحلام والآمال  
للجمع الغفير).  
\*\*\*

هي هجائية أو عرض لحال بات معروفاً حيث  
غير الكثيرون مواقفهم وبدلوا مواقفهم في انتهازية  
عجيبة، وظهرت وجوه كان الكثيرون يتوقعون  
اختفاءها حياة ولكن هذا لم يحصل. قصيدة  
الحمادي هذه موجهة لهم.

يكتب صلاح الدين الحمادي قصيدة الضعيلة  
والقصيدة العمودية وهذا ما نراه في ديوانه هذا الذي  
يشكل اشتغالا جادا لتطوير تجربته.

يقع الديوان في (100) صفحة من القطع المتوسط.  
طبع في مطبعة فنّ الطباعة - تونس 2013.

ديوان جديد للشاعر صلاح الدين الحمادي يحمل  
عنوانه مفارقة فالقيظ يخص صحاري العرب والثلج  
حذو بحر الشمال، لكنه قلب المعادلة في عنوان ديوانه  
(قيظ حذو بحر الشمال ثلج في صحاري العرب).  
في رصيد الشاعر عدد من الدواوين إذ بدأ النشر  
عام 1994 بصدر ديوانه البكر «وجع الأسئلة» تلاه  
«وادي الليل» (2000) ثم «كيف قطعت الطريق إلي»  
(2008). ثم أصدر كتاباً إلكترونياً بعنوان «أحلام  
مقاطعة» سنة (2009).

وله في الكتابة للأطفال عدد من القصص نذكر  
منها: حالب المطر (2005)، كثر الأحلام (2006)،  
الشجرة المتكبرة (2007).

يحتوي ديوانه الجديد (20) قصيدة اختلفت  
موضوعاتها رغم أنها تنطلق من نبض الحياة اليومي في  
تونس وصولاً إلى ثورة 17 ديسمبر / 14 جانفي حيث  
رأى رفيقاً له في قصيدة «رسالة إلى شهيد» أو توقف عند  
ظاهرة ركوب الثورة في قصيدته «باتت الثورة مركوب  
الجميع» ومما قاله فيها :